T.C. İstanbul Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı

Doktora Tezi

"11 Eylül ve Irak Savaşı Sonrası Belgesel Tiyatro"

Elif Baş
2502070308

Tez Danışmanı:
Doç. Dr. Kerem Karaboğa

2012

T.C. İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER
1982 ENSTİTÜSÜ

D O K T O R A

T E Z O N A Y I

ÖĞRENCİNİN

Adı ve Soyadı	**:Elif Baş**	Numarası	**:2502070308**
Anabilim/Bilim Dalı	**:Tiyatro Eleş. Ve Dramaturji**	Danışman Öğretim Üyesi	**:Doç. Dr. Kerem Karaboğa**
Tez Savunma Tarihi	: 26/06/2012	Tez Savunma Saati	**:11.00**

Tez Başlığı **: 11 Eylül ve Irak Savaşı Sonrası Belgesel Tiyatro.**

TEZ SAVUNMA SINAVI, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin **35. Maddesi** uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **<u>KABULÜ'NE</u>** OYBİRLİĞİ / ~~OYÇOKLUĞUYLA~~ karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1-Doç. Dr. Kerem Karaboğa		KABUL
2- Doç. Dr. Murat Seçkin		Kabul
3-Doç. Dr. Arzu Kunt		KABUL
4-Yrd. Doç. Dr. Fayuz Pekman		Kabul
5-Yrd. Doç. Dr. Feryal Tansuğ		Kabul.

11 Eylül ve Irak Savaş'ı Sonrası Belgesel Tiyatro – Elif Baş

Öz

11 Eylül sonrası yazılan pek çok belgesel oyun Orta Doğu'da yaşanan gelişmeleri konu almaktadır. Bu oyunların "görünürdeki" amacı, yaşanan siyasi olayları farklı bir açıdan değerlendirmektir. Ne var ki, bu oyunların bir kısmı kırmaya çalıştığı egemen ideolojileri yinelerken, tarih boyunca karşılaştığımız birtakım şarkiyatçı söylemleri de tekrar etmeyi sürdürür. Belgesel oyunların amacıyla çelişen bu durumun nedenlerini belirleyebilmek için, öncelikli olarak belgesel tiyatronun nasıl değişim geçirdiği incelenecektir. Genel bir değerlendirme yapıldıktan sonra, şarkiyatçılığın Soğuk Savaş sonrası nasıl bir şekil aldığı tespit edilecektir. Bu tespitler doğrultusunda 11 Eylül sonrası yazılan belgesel oyunlarda şarkiyatçı söylemlerin izleri sürülecek ve bu duruma neden olan faktörler belirlenecektir.

Documentary Theater after 9/11 and the War in Iraq – Elif Baş

Abstract

Most documentary plays written after 9/11 discuss the affairs taking place in the Middle East. The playwrights "claim" that the main object of these plays is to shed light on controversial political issues. Ironically however, while striving to give an account on what is really happening in Iraq, some of these plays continue to echo the mainstream media and reflect an orientalist perspective. In order to determine the reasons that cause this paradoxical situation, I will initially focus on the evolution of documentary theater. After a thorough evaluation of documentary plays written in 1920's and 1960's, I will discuss orientalism after 9/11. In accordance to this chapter, four documentary plays written after 9/11 will be analyzed and the factors causing the plays to support an orienatalist perspective will be determined.

Önsöz

Bu tez çalışmasının kökeni, İngiltere'de yüksek lisans yaptığım yıllarda okuduğum *Brick Lane* romanına kadar uzanmaktadır. Romanın yazarı Monica Ali, Bangladeş asıllı bir İngiliz vatandaşıdır. Ali, romanında Nazneen adlı Bangladeşli bir kadının, kendinden çok büyük bir adamla evlenip Londra'da Bangladeşlilerin yaşadığı Brick Lane'e taşındıktan sonra başına gelenleri anlatır. O dönem şarkiyatçılık meselesine çok daha az hakim olmama rağmen, romanın her sayfası beni kendiliğinden romandaki şarkiyatçı perspektifi sorgulamaya itmişti. Ne var ki sınıftaki pek çok öğrenci fikirlerimi yadırgamıştı. Bunun en önemli nedenlerinden biri, yazarın Bangladeş kökenli olmasıydı. Bu durum bazı öğrencilerde romanın tam anlamıyla gerçekleri anlattığı izlenimini yaratmıştı. 2005 yılında gerçekleşen bu tartışmadan kısa süre sonra, *Brick Lane* bu anlamda eleştirilmiş, hatta bazı bölgelerde Monica Ali'yi protesto etmek için gösteriler düzenlenmişti.

O dönem dikkatimi çeken bu konu 11 Eylül sonrası daha da ilgi çekici bir boyut kazandı. Şarkiyatçı söylemler Irak'ta olup bitenleri meşru kılmak için kullanılırken, sanatın ve özellikle bazı belgesel oyun yazarlarının bu söylemleri destekleyerek suç ortaklığı yapması ilginç bir durumdu.

Belgesel oyunların her zaman otoriteye karşı olmayabileceği olasılığından yola çıkarak, 11 Eylül sonrası yazılmış belgesel oyunları hem kendi aralarında hem de geçmişte yazılmış belgesel oyunlarla kıyaslayan bir incelemeye yöneldiğimde tespitlerimde yanılmadığımı fark ettim. Şarkiyatçı söylemler 11 Eylül sonrası belgesel oyunların arasına da sızmayı başarmıştı. Bu tez, belgesel tiyatronun gelişimine, şarkiyatçılığa ve dört farklı belgesel oyuna değinerek bu meseleyi tartışmayı amaçlamıştır.

Tez çalışmamın tamamlanmasında çok büyük katkıları olan insanlar var. Danışmanım Kerem Karaboğa'ya, tez izleme komitemin üyeleri Sayın Arzu Kunt ve Murat Seçkin'e, karşılaştığım pek çok engeli aşmama yardımcı olan Bahçeşehir Üniversitesi Sosyoloji Bölümü öğretim üyesi Feryal Tansuğ'a, uzaklarda da olsa beni sürekli yüreklendiren Prof. Dr. Susan Mason'a teşekkür ederim.

İçindekiler

Kısaltmalar Listesi

a.e.	:Aynı eser
a.g.e.	:Adı geçen eser
Çev.	:Çeviren
ed.	:Editör
et. al.	:ve diğerleri
s.	:Sayfa
TDR	:The Drama Review
Vol.	:Volume

GİRİŞ

11 Eylül 2001 tarihinde İkiz Kuleler'e yapılan saldırı sonrasında ABD Başkanı George W. Bush Batı toplumunu "Haçlı Seferi"ne davet eder. Amerikan halkına yapılan bu coşkulu çağrı, tarih kitaplarına gömülmüş olan haçlı ruhunu bir kez daha canlandırırken, ABD hegemonyacılığı, bir ucunda hilal diğer ucunda haç olan kutuplaşmadan beslenerek güçlenmeye devam eder.

Görüldüğü gibi bu yeni dönemde şarkiyatçılık İslam ve Batı karşıtlığı üzerine kurulur. Şarkiyatçı söylemler, sadece politikacıların demeçlerinde değil, medyadan edebiyat eserlerine hemen hemen her alanda karşımıza çıkmaya devam eder. Yüzyıllardır sistemli bir biçimde zihinlere yerleşmesinden dolayı bilinçli ya da bilinçsiz tekerrür eden şarkiyatçı söylemler, Batı kamuoyunun büyük bir bölümünü, her Müslüman'ı potansiyel bir intihar eylemcisi gibi görme eğilimine itmiştir. Bu düşünce özellikle 11 Eylül sonrası öylesine yaygınlaşır ki, İslam ve şiddet neredeyse eş anlamlı kavramlar olarak algılanmaya başlanır.

Bu gelişmelere pek çok sanatçı kayıtsız kalamaz. 11 Eylül'ü ve sonrasında yaşanan gelişmeleri konu alan farklı türlerde eserler verilir. Tiyatro alanında ise Broadway, yaşanan gelişmelere sırtını çevirirken, alternatif mekanlarda politik konuları işleyen belgesel oyunlar dikkat çeker. Bu belgesel oyunların amacı medyanın gündeme getirmediği konuları farklı bir perspektiften izleyiciye sunmaktır. Dolayısıyla bu oyunlar temel olarak hükümetin birtakım politikalarını eleştirmeyi hedeflemektedir. Ne var ki, bu dönem sahnelenen belgesel oyunlardan "bazıları" paradoksal bir şekilde, kırmaya çalıştığı egemen ideolojileri yinelerken özellikle Orta Doğu'daki gelişmeleri irdelediklerinden zaman zaman birtakım şarkiyatçı söylemleri de üretmeyi sürdürür. Bu doğrultuda tezin temel amacı, 11 Eylül sonrası yazılmış belgesel oyunların hangi konuları başarıyla eleştirebildiğini tespit ederken, aynı oyunlarda ne tür şarkiyatçı söylemlerin tekrar ettiğini saptamaktır.

Belgesel oyunların amacıyla çelişen bu durumun nedenlerini belirleyebilmek için öncelikli olarak belgesel tiyatronun nasıl değişim geçirdiği incelenecektir. Dolayısıyla tezin temel amacı belgesel oyunlardaki şarkiyatçı söylemleri tespit etmek olmasına rağmen, bir diğer hedefi de 11 Eylül sonrası yazılan belgesel oyunların

temel özelliklerini saptamaktır. Zira tespit edilecek bu özellikler, şarkiyatçı perspektifin oluşumuna zemin hazırlamaktadır.

Bu belirlemeleri yapabilmek için belgesel tiyatronun gelişimi incelenecektir. Tezin birinci bölümünde, iki dönem üzerinde durulacaktır. İlk bölümde belgesel tiyatronun ne olduğu sorusuna kısaca değinildikten sonra, I. Dünya Savaşı sonrası belgesel oyunların hangi koşullarda filizlendiği ele alınacaktır. Belgesel tiyatro, politik tiyatronun bir parçası olduğundan bu bölümde Erwin Piscator'un politik tiyatro çalışmalarına ve 20. yüzyılda yaşanan toplumsal, siyasal ve ekonomik gelişmelere yer verilecektir. Belgesel tiyatronun I. Dünya Savaşı'ndan sonra Almanya'da nasıl ortaya çıktığı tartışıldıktan sonra, bu türün aynı dönemde ABD ve İngiltere'de nasıl gelişim gösterdiği incelenecektir.

Benzer bir inceleme 1960'larda ortaya çıkan belgesel oyunlar için de yapılacaktır. Ne var ki bu bölümde, belgesel tiyatro Almanya'da altın çağını yaşadığı için, ağırlıklı olarak Almanya'da sahnelenen belgesel oyunlar üzerinde durulmuştur. Bu iki dönemin genel özellikleri saptandıktan sonra belgesel tiyatronun gelişimi üzerine genel bir değerlendirme yapılacaktır. Buradaki amaç tezin ilerleyen bölümlerinde incelenecek olan oyunların bu dönemlerde yazılan oyunlardan ne gibi farklılıklar gösterdiğini tespit etmektir. Ne var ki bu farklılıkları belirlemeden önce, 11 Eylül sonrası yazılan belgesel oyunlarda karşımıza çıkan şarkiyatçı söylemlerin nasıl üretildiği ve şarkiyatçılığın Soğuk Savaş sonrası nasıl bir şekil aldığı ikinci bölümde tartışılacaktır.

Bu bölüm Soğuk Savaş sonrası yaşanan değişimi değerlendirerek başlar. Şarkiyatçı düşünce sistemi her daim Batı'nın Doğu üzerinde ekonomik ve siyasal hegemonyasına meşruiyet kazandırmıştır. Bu anlamda, görünürde birtakım şeyler değişse de, şarkiyatçı düşüncenin temeli aynı kalmıştır. Huntington'ın medeniyetler çatışmasıyla başlayan değerlendirme, özellikle oyunlarda karşımıza çıkan belli başlı konu başlıklarıyla devam eder. Bernard Lewis gibi isimler İslam dinini "şiddet" ve "nefret" üzerine inşa ederken, geçmişten günümüze İslam ve cinsellikle ilgili birtakım önyargılar bu iki kavramla ilginç bir biçimde ilişkilendirilmiştir. Bu bölüm İslam, şiddet ve cinsellik üzerine ortaya sürülen düşüncelerin tarihsel süreç içerisinde nasıl "oluşturulduğunu" ortaya koymaya çalışır.

Huntington ve Lewis gibi isimlerin görüşlerini destekleyen ve Edward Said'in dikkat çektiği ideolojik ve epistemolojik önyargıları sistemli biçimde dünyaya aktaran araç ise medya olmuştur. Medyanın sık sık tekrar ettiği, terörizmle savaş, kitle imha silahları, özgürlük ve demokrasi getirme demagojileri sonuç itibariyle daha fazla sömürüden başka bir şey getirmemiştir. . Müslümanları saldırgan, dünyayı yok etmeye hazır potansiyel tehlike olarak ifşa eden şarkiyatçı perspektif, Irak'ın işgaline meşruiyet kazandırmıştır. Tezin bu bölümünde medyanın eleştirel bir tavır içerisinde olmaktansa otoriteyi nasıl ve niçin desteklediği tartışılacaktır.

Bu dönem yaşanan değişim özellikle ABD'de insan haklarını sınırlayan önlemlerin alınmasına neden olmuştur. Tüm bu genel tabloya bakıldığında aydın ve sanatçıların bu olaylara kayıtsız kalması beklenemez. Elbette bu meseleleri farklı boyutlarda değerlendiren pek çok sanatçı ortaya çıkmıştır. Ne var ki, tezin odaklandığı belgesel oyun yazarlarından bazıları yaşanan olaylara yeterince eleştirel yaklaşamamıştır. Ele aldıkları meselelere tam olarak nereden, hangi bakış açısından baktıkları belirsiz kalmıştır. Tezin üçüncü bölümünde *İhanet*, *Teröristlerle Konuşmak*, *Çatışma* oyunlarının çözümlemesi yapılarak, 11 Eylül sonrası belgesel tiyatronun nasıl bir şekil aldığı belirlenecek ve bu oyunların hangi şarkiyatçı söylemlerin izlerini taşıdıkları tespit edilecektir. Bu bölüme dahil edilen son oyun *Felluce* ise sağlam yapısı ve yöneldiği amaç bakımından farklı olduğundan diğer üç oyunla kıyaslamak için incelenecektir.

Tezin bütününde vurgulandığı gibi tiyatro, özellikle belgesel tiyatro toplumdaki hareketliliği, değişimi ve gelişmeyi yansıtır. Oyunlar pek çok meseleye ayna tuttuğu gibi, geleceğin şekillenmesinde, kitlelerin harekete geçirilmesinde de etkili olmuştur. Özellikle önemli toplumsal ve siyasal gelişmelerin yaşandığı dönemlerde, tiyatro sahneleri ideolojilerin yayılmasında ve meşrulaştırılmasında önemli bir rol oynamıştır. Bu yüzdendir ki egemen olanlar geçmişten günümüze sansüre başvurmaktan kaçınmazken, tiyatroyu kendi çıkarları doğrultusunda iktidarlarını pekiştirmek için kullanmışlardır. Herhangi bir oyun, hiçbir toplumsal ya da siyasal meseleye değinmediğinde bile, yarattığı hoş illüzyon sayesinde insanları eleştirel boyuttan uzaklaştırarak egemen sınıfın çıkarlarına hizmet edebilir. Örneğin gerçeklere sırtını çevirmeyi kendini adamış olan Broadway, bu geleneğinden 11 Eylül trajedisinden sonra da vazgeçmez. Neredeyse tüm dünyayı etkisi altına alan

olayları bir kenara bırakıp, bekar bir erkeğin cinsel hayatını anlatan *Slut*, Tourette sendromlu bir müzisyenle obsesif kompulsif bozukluğu olan bir gazetecinin ilişkisini konu alan *In My Life* ve izleyiciyi ilginç bir aşk üçgenine çeken *Dr. Sex* gibi oyunlar, Broadway'in saldırılardan kısa bir süre sonra suya sabuna dokunmayan oyun tercihleri olur.[1] ABD, sınırları ötesinde bir operasyona başlarken, kendi halkının "normal" hayatına hiçbir şeyi sorgulamadan devam etmesinde ısrar eder. Oysa Augusto Boal'ın deyişiyle "insanın bütün faaliyetleri politiktir ve tiyatro da bu faaliyetlerden biridir. Tiyatroyu politikadan ayırmaya çalışanlar bizi yanıltmaya çalışmaktadırlar – ve bu politik bir tutumdur."[2] Boal'ın bu ifadeleri, özellikle oyunları incelenen ve tarafsız olduklarını iddia eden belgesel oyun yazarlarına farklı bir perspektiften bakılması gerektiğine işaret etmektedir. Belgesel oyunlar taraf tutar, Irak'ın işgalini konu alan bir yazarın bu konuda çekimser kaldığını ifade etmesi ya da Irak Savaşı'ndan dönen askerlerin hayatlarını konu alan bir oyunda yazarın savaş dair net bir tavrının olması Boal'ın ifade ettiği gibi bir yanıltmaca içinde olup olmadığımız sorusunu gündeme getirir. Bu tez 11 Eylül sonrası yazılan belgesel oyunların ne derece bu yanıltmacanın bir parçası olduğunu saptamaya çalışacaktır.

[1] New York Times'dan alıntılayan Brustein, Robert., "Theater after 9/11" **Literature After 9/11**, Ed. Ann Keniston and Jeanne Follansbee Quinn, New York, Routledge, 2008, s. 242.
[2] Boal, Augusto**, Theater of the Oppressed,** Çev. Charles A. & Maria-Odilia Leal McBride, New York, Theatre Communications Group , 2007, s. ix.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. Belgesel Tiyatro

Yirmi dört yaşında tifüsten ölen ve bu kısa ömre üç eser sığdıran Karl Georg Büchner'in 1835'te kaleme aldığı *Danton'un Ölümü* bazı kaynaklarda ilk belgesel oyun olarak geçer. Fransız Devrimi'ni konu alan oyunun birçok bölümü birinci el kaynaklar kullanılarak yazılmıştır. Büchner'in kullandığı kaynaklar arasında Thiers ve Mignet'nin Fransız Devrimi'ni konu alan eserlerinin yanısıra, Carl Strahlheim'ın 1789–1839 yıllarını kapsayan tarihi araştırması *Unsere Zeit* gibi önemli çalışmalar yer alır.[3] Belgelerden faydalanılmasına rağmen, oyundaki tarihsel kişilerin Büchner'in bakış açısına dayanması ve "kurmaca yönü ağır basan"[4] karakterler olması, eserin bazı eleştirmenlerce tarihsel oyun olarak değerlendirilmesine neden olmuştur. Oysa Büchner, yaşadığı çağın sorunlarıyla hesaplaşmak ve kendi politik görüşlerini ifade etmek için belgelerden yararlanmıştır ki, bu belgesel tiyatronun en önemli amaçlarından biridir. Dolayısıyla bir ilk olarak değerlendirildiğinde, oyunu belgesel tiyatronun merkezine yerleştiremesek de özellikle 90'ların sonunda yazılan belgesel oyunlar göz önünde bulundurulduğunda, Büchner'in çalışmasını bu türün sınırları içinde görmek yanlış olmayacaktır.

Danton'un Ölümü ile ilgili tartışmaların tek nedeni, oyunun belgesel tiyatronun ilk örneklerinden biri olması değildir. Belgesel tiyatronun, belgesel oyun adı altında sahnelenen bütün oyunları kapsayabilecek, tek ve net bir tanımının yapılamıyor olması, belgesel oyunların değerlendirilmesinde sorun teşkil etmektedir. Bu belirsizlik belgesel tiyatronun tarih boyunca, gerçeklik tiyatrosu, tanık tiyatrosu, hakikat tiyatrosu, röportaj tiyatrosu, gazetecilik tiyatrosu gibi farklı isimlerle anılmasına neden olmuştur.

Belgesel kelimesi, 1926 yılının Şubat ayında İngiliz belgesel film akımının kurucusu John Grierson'ın *New York Sun*'da Robert Flaherty'nin *Moana* adlı filmi hakkında yazdığı eleştiri yazısıyla literatüre girer. Alan Douglas Filewod ise terimin

---

[3] Price, Victor., "Introduction", Georg Büchner, **Danton's Death, Leonce and Lena and Woyzeck**, Çev. Victor Price, Oxford, Oxford University Press, 2008, s. xiv.
[4] Kocabay, Hasibe., **Gerçeklikle Yüzleşmek: Belgesel Tiyatro ve Politik Tiyatro Geleneği**, İstanbul, Papirüs, 2003, s. 17.

tiyatro alanında daha önce kullanılmış olabileceği görüşündedir. Filewod, Bertolt Brecht'in belgesel sözcüğünü, Piscator'un epik ve belgesel oyunlarından bahsederken, Grierson'ın terimi kullandığı yıl, hatta belki ondan daha da önce kullanmış olabileceği düşüncesindedir.[5] 20. yüzyılın başında kullanıma giren belgesel kelimesinin tiyatro alanındaki tanımını, tarihin en önemli belgesel oyunlarından *Soruşturma*'nın yazarı Peter Weiss yapar:

> Belgesel tiyatro röportaj tiyatrosudur. Kayıtlar, belgeler, mektuplar, istatistikler, piyasa raporları, banka ve şirket hesapları, devlete ait kayıtlar, demeçler, röportajlar, tanınmış insanların ifadeleri, gazeteler, radyo yayınları, fotoğraflar, belgesel filmler, ve her tür güncel belge, oyunun temelini oluşturur. Belgesel tiyatro her türlü kurmacadan uzak durur, elde edilen bilgi içeriği değiştirilmeden sadece biçimsel değişiklikler yapılarak sahnelenir. Materyal seçimi, genellikle politik ya da sosyal niteliği olan belli bir tema doğrultusunda yapılır ve sahnelenenler her gün haberlerde duymaya alıştıklarımızdan oldukça farklıdır. İşte yapılan bu kritik seçim ve gerçekliğin parçacıklarının montajlanma esasları, belgesel tiyatronun kalitesini belirler.[6]

Bu tanım belgesel tiyatronun bir çeşit gereklilikten doğduğuna işaret etmektedir. Medyanın insanlara aktardığı bilgiler her zaman güvenilir olmadığından belgesel tiyatro, birtakım politik ve sosyal meselelere sahnede ışık tutmayı amaçlar. Bu yüzden belgesel oyunlar, işledikleri konu ve yöneldikleri amaç bakımından tutarlılık gösterir. Oyun yazarı bir araştırmacı gibi elde ettiği belgeleri kullanarak olayların farklı boyutlarını izleyiciye sunar. Bunu başarabilmesi ise hangi belgeleri kullandığı ve bu belgeleri nasıl bir araya getirdiğiyle ilgilidir.

Weiss'ın belgesel tiyatro tanımında kurmacaya hiçbir şekilde yer vermeyişi sınırlayıcı olabilir, ancak belgelerin montajlanmasının ne kadar kritik bir süreç olduğunu vurgulaması son derece önemlidir. Gerçekten de belgesel oyunlar değerlendirilirken, oyun yazarının geçirdiği bu süreç zaman zaman göz ardı edilmektedir. Yazar, oyunu yazarken hiçbir ekleme yapmasa bile, belgeler arasından yaptığı seçimleri, iletmek istediği mesaj doğrultusunda yapar. Bu yaratıcı süreç sonrası ortaya çıkan eser, yazarın sanatsal tercihlerinin yanı sıra ideolojik duruşunu

---

[5] Filewod'dan alıntılayan, Dawson, Gary Fisher., **Documentary Theatre in the United States : an Historical Survey and Analysis of its content, Form, and Stagecraft**, Westport, Greenwood Press, 1999, s. 4-5.

[6] Weiss, Peter., "The Material and the Models: Notes Towards a Definition of Documentary Theatre" Çev. Heinz Bernard, **Theatre Quarterly**, 1:1, January - March 1971, s. 41.

da ortaya koyar. Dolayısıyla belgesel oyunlar açıkça taraf tutar ve yazarın ele aldığı konuya nereden baktığı oyunu şekillendiren temel faktör olur.

Tanımından da anlaşılabileceği üzere, belgesel tiyatro önemli toplumsal olay ve politik çatışmalar doğrultusunda şekillenip gelişmiştir. 11 Eylül sonrası ortaya çıkan belgesel oyunları daha iyi kavrayabilmek için, tezin birinci bölümünde politik ve belgesel oyunların hangi kritik dönemlerde yükselişe geçtiği ve farklı ülkelerde nasıl şekillendiği aktarılacaktır. Belgesel tiyatronun gelişimi, kısaca üç dönemde incelenecektir.

Belgesel tiyatro, I. Dünya Savaşı sonrası Almanya'da Piscator önderliğinde sahnelenen politik oyunların bir parçası olarak ortaya çıkar. Bu dönemi belirleyen en kritik olay I. Dünya Savaşı olurken, toplumsal ve ekonomik yapıdaki değişimler, işçi sınıfının ayaklanması ve Rus Devrimi, politik tiyatronun oluşumunu hızlandıran gelişmeler olur. Hitler'in Almanya'yı kontrol altına almasıyla ilk dönem Almanya'da kısa sürede sona erer. Piscator, faşist baskıdan kurtulmak amacıyla ülkesini terk edip Amerika'ya yerleşir ve politik tiyatro geleneğini Amerika'ya taşır. Bu dönemde hem Piscator'un çalışmaları, hem de 1930'ların sonunda Federal Tiyatro Projesi kapsamında sahnelenen gazete tiyatrosuyla, belgesel tiyatro farklı bir kıtada gelişmeye devam eder. Ne var ki, belgesel tiyatronun Amerika'daki ömrü Soğuk Savaş'ın etkisiyle çok uzun sürmez ve Amerikan tiyatrosu Piscator ve Brecht'in etkisinden uzak, kendi tiyatro anlayışını beslemeye devam eder.

I. Dünya Savaşı'ndan sonra, Avrupa sükunetini koruyamaz ve 20. yüzyılda dünya çapında ikinci bir yıkım daha yaşar. Bu savaştan da büyük kayıplarla çıkan Almanya'nın yaralarını sarması ve yaşanan sarsıcı olaylarla hesaplaşması zaman alır. Almanya, Üçüncü Reich dönemiyle, 1960'lı yıllarda yüzleşir ve tiyatro sahneleri belgesel oyunlarla geçmişe acımasızca ayna tutar. Piscator bu dönemki çalışmalarıyla belgesel tiyatroya bir kez daha imzasını atar.

Belgesel tiyatro, 1990'lı yılların sonunda tekrar hareketlenir ve 11 Eylül terör saldırılarından sonra pek çok oyun yazarının tercih ettiği bir tür olur. Özellikle İngiltere'de sahnelenen belgesel oyunların sayısındaki artış üçüncü bir dönemin başladığının sinyallerini vermektedir.

1.1. I. Dünya Savaşı

1893 yılında dünyaya gelen politik tiyatronun kurucusu Alman devrimci Erwin Piscator, I. Dünya Savaşı'nın külleri arasından bambaşka bir insan olarak bir kez daha doğar. Piscator'un yaşadığı bu değişim, 1929 yılında kaleme aldığı *Politik Tiyatro* adlı eserinde en açık biçimiyle karşımıza çıkar. Kitabın ilk bölümü, Piscator'un geri kalan hayatını ve sanat anlayışını belirleyecek olan tarihle başlar. "Takvimim 4 Ağustos 1914'te başlıyor. 13 milyon ölü. 11 milyon sakat. 50 milyon asker cephede. 6 milyar tüfek. 50 milyar metreküp zehirli gaz."[7] Piscator sıradan bir oyuncu olarak o güne kadar üzerinde hiç durmadığı sorularla savaşın ön cephesinde mücadele verirken yüzleşir ve bu sorulara sanat yoluyla vermeye çalıştığı cevapları okuyucuyla paylaşır. Bu sorulardan en önemlisini, savaş meydanında düştüğü durum sonrası irdelemeye başlar: sanatın hayatla olan ilişkisi. Genç Piscator'un etrafında cesetler uçuşurken çavuşun ona mesleğini sormasıyla, mesleğine ve sanata olan bütün inancının komik, hatta aptalca olduğunu fark eder: ". . . öyle ki mesleğimden duyduğum utanç, patlayan bombalardan duyduğum korkudan daha büyüktü."[8] Yaşadığı utanç karşısında, Piscator gerçeklere sırt çeviren burjuvanın büyüleyici tiyatrosundan sonsuza dek uzaklaşır ve yeni arayışlara girer. Bu arayış onu politik tiyatro ile buluşturur. Böylece politik tiyatro, Almanya'nın kanla sulanan sokaklarında Piscator'un sürüklendiği akıntıda sığındığı bir liman olur. Bir zamanlar ünlü bir tenor ya da başarılı bir oyuncu olma hayali kuran genç adam yaşadığı değişimi şöyle dile getirir:

> Bir zamanlar tamamen apolitiktim. Gençtim o zamanlar . . . Ama Ypres ve Berlin'de yaşananlardan sonra... Sokaklarda ölüm kol geziyordu, açlık ve işsizlik… İşte o zaman bir kedi yavrusu nasıl süte koşarsa ben de öyle siyasete tutundum. Sonra bağırmaya başladım, haykırdım ve böylece politik tiyatro yapmaya başladım.[9]

---

[7] Piscator, Erwin., **Politik Tiyatro**, Çev. Mustafa Ünlü ve Suavi Güney, İstanbul, Metis Yayınları, 1985, s. 45.
[8] A.e., s. 53.
[9] Piscator, Maria Ley., **The Piscator experiment : the Political Theatre**, New York, Heineman, 1967, s. 50.

Piscator'un sahnede denediği her yenilik, her yeni arayış özünde, genç yaşta tanıştığı savaşa ve sonrasında Hitler'in faşizmine karşı direnebileceği tek yoldur. Ne var ki zaman ona, politik tiyatroyla Berlin sokaklarında kana bulanmış akıntıyı tersine çevirmenin sandığı kadar kolay olmadığını gösterecektir.

Politik tiyatronun kurucusu Alman devrimci Erwin Piscator, I. Dünya Savaşı'nın politik tiyatronun doğuşuna ve gelişimine olan etkisini, 1929 yılında kaleme aldığı *Politik Tiyatro* adlı eserinin en başında vurgular. Piscator, politik tiyatronun kendi "kişisel buluş"u olmadığını, köklerinin geçen yüzyılın sonlarına kadar uzandığını[10] hatırlatır ve savaş sonrası insanlığın içinde bulunduğu durumu kitabının hemen hemen her bölümünde, makalelerinde ve röportajlarında yinelemeye devam eder. Piscator'a göre savaşlarda milyonlarca insanın öldürüldüğü, açlık ve sefalet içinde yaşam mücadelesi verildiği bir dünyada, tiyatronun tek amacı, insanları harekete geçirmek ve bu karanlık tabloyu değiştirmek olabilirdi. Böylesi koşullarda, izleyicinin koltuğuna yaslanıp, davet edildiği illüzyona umarsızca katılıp eğlenebilme hakkı yoktur. Ona göre bombaların gökten yağdığı bir dönemde herhangi bir oyundaki sevgilinin sinir krizlerinin bir önemi olamazdı, olmamalıydı.

[10] Piscator, Erwin. A.g.e., s. 67.

1.1.1. Almanya: Politik Tiyatronun Beşiği

Piscator'un, hayatı boyunca şekillendirdiği politik tiyatroyu doğuran tarihsel koşullar, 18. ve 19. yüzyıllarda yaşanan sanayi devrimiyle, değişen üretim ilişkileri ve bu değişimin beraberinde getirdiği yeni yaşam biçimiyle başlar. Yeni buluşlar ve makineleşme, üretimde etkisini hızla gösterir ve Batı'nın toplumsal sınıf yapısında değişmeler meydana gelir. Bu gelişmelerle Alman İmparatorluğu, I. Dünya Savaşı'nın arifesinde, Avrupa'nın en dinamik ve en hızlı büyüyen endüstri gücüne sahip olur. Kömür üretimi, 1871 yılından sonra %800 artar. İmparatorluk, 1914 yılındaki 277 milyon tonluk üretimiyle, Fransa ve Rusya'yı kat kat geride bırakırken, neredeyse İngiltere'yle rekabet edecek duruma gelir. Almanya bu yıllarda, İngiltere, İtalya ve Fransa'nın ürettiği enerjinin toplamından daha fazla enerji üretir. Kimya endüstrisinde, üretim kalitesini artırır ve bu alanda dünyanın önde gelen ülkeleri arasında yerini alır. Sanayileşme, kentlerde hızlı nüfus artışına neden olur. 1871 yılında 41 milyon olan nüfus, 1910 yılında %50 artarak 65 milyonu bulur. I. Dünya Savaşı başlamadan önce bu nüfusun %60'ı tarım bölgelerinden ayrılmış, şehrin sanayi bölgelerinde çalışmaya başlamış ya da bu bölgelerde iş arar durumuna gelmiştir. Savaş bittiğinde, Almanya'nın şehir nüfusu Amerika Birleşik Devletleri'nden sonra dünyada ikinci sırayı alır.[11]

Bu gelişmeler, toplumsal yapıda değişmelere neden olur. Burjuva sınıfı zenginleşip yapı değiştirirken, yeni bir işçi sınıfı doğmaktadır. Bu işçiler, fabrikaların sağlıksız ve kötü koşullarında, saatlerce düşük ücretler karşılığında çalıştırılır. Pek çok ekonomik ve siyasal haklardan mahrum olan bu sınıf, zamanla bilinçlenip kendi haklarını savunmaya başlar. Böylece, 1870 sonrası farklı politik görüşlere sahip gruplar çoğalır. Bu dönemde liberaller güçlenirken, yeni dinamik bir rakip olarak işçi sınıfı ses getirmeye başlar. Fabrikalarda çalışan işçi sayısının hızla artmasıyla onları temsil eden Sosyal Demokrat Parti yeni bir güç olarak ortaya çıkar. Sosyal Demokrat Parti'nin güçlenmesiyle muhafazakar ve liberal partilerin oyları 1880'lerde %60 oranındayken, 1912 yılında %38'e kadar düşer. Farklı partilerin ortaya çıkması görüş ayrılıklarını su yüzüne çıkarmış olmasına rağmen, savaşa girme konusunda ülkede

[11] Henig, Ruth., **Weimar Republic 1919-1933**, London, Routledge, 2002, s. 1.

ortak bir görüş hakimdir. Böylece savaş öncesi, ülkede birlik beraberlik ve vatanseverlik havası eser. 4 Ağustos 1914 tarihinde, Sosyal Demokrat Parti'nin işçi temsilcilerinin savaşa evet oyu vermesiyle Almaya savaşa adımını atmış olur. Bazı Marksist parti üyeleri ise bu karara karşı çıkar ve yaşananları kapitalist bir plan olarak değerlendirirler. Bu üyeler, 1917 yılında Bağımsız Sosyal Demokrat Parti'yi kurarlar.[12] Almanya'yı Sovyetlere dönüştürmek isteyen Spartakistler ve parlamenter demokrasiyi savunan diğer sosyalistler arasında bu şekilde başlayan ayrılık, savaş süresince artmış ve sonrasında pek çok önemli ismin öldürülmesiyle sonuçlanan isyanların çıkmasına neden olmuştur.

Sosyal Demokrat Parti'nin savaşa girme kararıyla, Alman nüfusunun %20'sini oluşturan 13 milyon asker orduya çağrılır. Savaş sırasında, ülkeyi etkileyen en önemli olaylardan biri ise Rus Devrimi olur. 1917 Rus Devrimi'nin etkileri büyük dalgalar halinde Almanya'nın sanayi bölgelerine hızla yayılır. Devrim, işçileri harekete geçirir ve bir sene içinde ülkede 550'den fazla grev olur. Ocak 1918 tarihinde, ülkede bir milyondan fazla işçi grevdedir.[13] Savaşın yenilgiyle sona ermesi ve İmparatorluğun Kasım 1918 yılında parçalanmasıyla savaş öncesi bölünen iki sosyalist grubun yüzleşme vakti gelir. Sosyal Demokrat Parti, Spartakistlerin her türlü girişimini engellemeye kararlıdır. Parti, bu isyanı bastırmak için Freikorps ve sağ kanadın özel birlikleriyle işbirliği yapmaktan çekinmez. Spartakistlerin başlattığı devrimci hareket, ordu tarafından kanlı biçimde sona erdirilir. Bu işbirliği, daha sonra Nazi hareketinin dayanak noktalarından biri olur. Spartakistlerin yenilgisinden sonra devrim hareketinin liderlerinden Karl Liebknecht ve Rosa Luxemburg olaylar sırasında Freikorps üyelerince öldürülür. Peter Gay'e göre, bu Alman tarihinin en ironik olaylarından biridir. 1918 yılında, bu iki grup dışında başka hiçbir alternatif güç yok gibi görünürken, iki grup arasındaki bu yıkıcı çekişme, askeri diktatörlüğün oluşumunu hazırlamıştır. Bu dönemde "sağdaki düşmana" gücünü toplayıp sırasını beklemekten başka hiçbir iş düşmemiştir.[14]

Weimar Cumhuriyeti, böylesi bir ihtilal havası içinde doğar. Ulusal meclis, Weimar'da 31 Haziran 1919'da anayasayı ilan eder. Sadece on dört yıl ayakta

---

[12] A.e., s. 2-5.
[13] A.e., s. 7.
[14] Gay, Peter., **Weimar Culture: the Outsider as Insider**, New York, Harper & Row, 1968, s. 12-13.

kalabilecek olan Weimar Cumhuriyeti, üç döneme ayrılır. Birinci dönem, Kasım 1918 yılında I Dünya Savaşı'nda alınan yenilgiyle başlar. Bu dönemde Versay Antlaşması'nın 28 haziran 1919 tarihinde imzalanması, ülkede memnuniyetsizlikle karşılanır. Anlaşmayla, Alsace-Lorraine, Poznan eyaleti, Kuzey Schleswig ve bütün sömürgeler Almanya'dan ayrılır. Devlete ağır bir tazminat yüklenir ve ordu mevcudu yüz bin kişiye indirilir. Ekonomik sorunlar, 1923 yılında yaşanan enflasyon ile daha da büyür ve ülkedeki kaos devam eder. Ancak yatırımcılar, özellikle Amerikalılar, yüksek faiz oranları ve ucuz iş gücü olan Almanya'ya yönelir ve durgun ekonomi canlanır.[15] Böylece ekonomik istikrar dönemi olarak bilinen ikinci dönem 1924 yılında başlar ve 1929 yılındaki Büyük Buhran'a kadar sürer. Ekonominin toparlanması, sağ ve sol gruplar arasındaki çatışmaların azalmasıyla, ülkede kısa süren olumlu bir dönem başlar.

Bütün bu gelişmeler doğrultusunda bakıldığında, sanayileşme sonrası işçi sınıfının yeni potansiyel bir güç olarak ortaya çıkışı, politik tiyatronun oluşumunu tetikleyen en önemli nedenlerden biri olur. Özellikle 1917 Rus Devrimi'nden sonra, ekonomik ve siyasal haklardan mahrum edilen proletaryanın harekete geçirilmesi için politik tiyatro propaganda aracı olarak kullanılır. Toplumsal yapıdaki değişim, sanatın akışını da tersine çevirmiştir.

Savaş öncesi filizlenen dışavurumculuk akımı, savaş sonrası bir süre daha devam etmiş olmasına rağmen, zamanla yerini yeni nesnellik akımına bırakır. Sadece devrimci amaç doğrultusunda çalışan sanatçılar değil, pek çok sanatçı savaş sonrası yaşanan yıkımdan etkilenir ve zamanla içsel durumlarını anlatan apolitik eserlerin yetersizliğini hissedip, eleştirel eserler üretmeye başlar. Bu değişim, belgesel tiyatronun oluşumuna güçlü bir zemin hazırlayacaktır. Bu değişimin nasıl gerçekleştiğini anlamak için dışavurumculuk akımının nasıl geliştiğine ve yerini nasıl yeni nesnellik akımına bıraktığına kısaca değinmek gerekir.

Weimar döneminde birçok sanatçıyı etkisi altına alan dışavurumculuk akımı, aslında II. Wilhelm'in hüküm sürdüğü dönemde filizlenir. Örneğin, Weimar tiyatrosunun önde gelen isimlerinden Max Reinhardt, kullandığı tekniklerin çoğunu savaş başlamadan oluşturur. Walter Gropius, Weimar mimari tarzının en önemli

[15] Perry, Marvin., **Western Civilization: A Brief History**, Vol. II, Boston, Houghton Mifflin Co., 2007, s. 440.

örneklerinden olan Dessau'daki Bauhaus binalarının özelliklerini savaş öncesi, hocası Peter Behrens ve Adolf Meyer'dan öğrenir. Kısaca, "Weimar stili, Weimar Cumhuriyeti'nden çok önce doğmuştur."[16] Cumhuriyet öncesi temelleri atılan dışavurumculuk akımı I. Dünya Savaşı'nın ardından en belirgin şekilde hissedilen akım olur. Bu akım 1901 yılında Fransa'da resim sanatında izlenimcilik akımına bir tepki olarak ortaya çıkar, ancak en çok Almanya'da etkili olur. Dışavurumculuk en basit haliyle *"*bir soyutlama anlayışı getirmektedir. Bu yeni soyutlamada nesnenin kendi değil, ressamın o nesne hakkındaki güçlü duygularının ifade edilmesi öngörülmektedir.*"*[17] Sanatçılar savaştan sonraki fiziksel ve psikolojik çöküşü, ekonomik istikrarsızlığı, manevi değerlerin altüst oluşunu, dışsal görünümle değil içsel bir anlatımla, umutsuzluk taşan eserlerinde dile getirirler. Bu akım, en belirgin biçimde Alman resim sanatında kendisini gösterir ve daha sonra yayılarak tiyatro, edebiyat, mimarlık ve heykeltraş gibi diğer sanatları da etkisi altına alır. Dış dünya, dışavurumcular için boş ve cansız bir dünya gibidir. Gerçek dünya artık resmin içeriğini belirleyen tek etken olmaktan çıkar.[18]

Dışavurumcular, özellikle yerleşmiş yapıların yıkılması gerektiğini vurgulayıp her türlü yeniliğe destek vermişlerdir. Bu amaç doğrultusunda bir grup dışavurumcu sanatçı, Novembergruppe (Kasım Grubu) adı altında toplanıp değişimden yana olan tavırlarını belirten manifestoya imza atar. Ressam Lyonel Feininger bu manifestonun, "filizlenmekte ve değişmekte olan her şeye evet" anlamına geldiğini belirterek bir anlamda dönemin genel havasını dile getirir.[19] Bu sanatçılar, yeniliğe olan açlıklarını dile getirmiş olmalarına rağmen, yenilikleri harekete geçirebilecek eserlere uzun süre imza atmamış, çalışmaların çoğu insan psikolojisini anlatan apolitik eserler olmuştur. Ancak bu durum zamanla değişir ve yaşanan olaylar karşısında sanatçılar tepkisiz kalamaz. "Başlangıçta iç gerçeğin özgürce ifade edilmesi görüşünü benimseyen dışavurumcular, giderek daha iyi bir dünya yaratma ereğine yönelmiş, siyasal ve toplumsal yönü ağırlık taşıyan oyunlar

[16] A.e., s. 5.
[17] Şener, Sevda., **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi,** Ankara, Dost Kitabevi, 2003, s. 249.
[18] Krausse, Anna-Carola., **Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü,** Çev. Dilek Zaptcıoğlu, Literatür, Almanya, 2005, s. 88.
[19] Gay, a.g.e., s. 106.

yazmışlardır."[20] Bu değişim sadece oyun yazarlarında değil, ressamları da etkisi altına alır. Örneğin kendisinin "hiç bir şekilde politik olarak aktif" olmadığını ve asla barikatlarla uğraşmadığının altını çizen[21] dışavurumcu ressam Max Beckmann, 1915 ve 1918 yılları arasında bu tutumunu değiştirir. Bu değişim özellikle sık sık yaptığı otoportrelerinde gözlemlenebilir. Yıllar içinde geçirdiği ruhsal değişimi yansıtan bu portlerde önceleri kendine güvenen, düzgün giyinimli, elinde sigarası olan bir beyefendi vardır. Savaş, Beckmann'ın bakış açısını zamanla değiştirirken portredeki adam da değişir. Kendinden emin duran adamın gözlerinde artık acı, yüzündeyse tatsız bir ifade belirir. Beckmann'ın çizimleri çarpıklaşmış, ve yaşamış olduğu korkunç görüntüleri aktaran gerçekçi bir biçim almıştır. Bu değişimi saptayan sanat eleştirmeni Benno Reifenberg, 1921 yılında savaşın Beckmann'ı "gerçeğe doğru sürüklediğinin" altını çizer. [22]

Beckmann'ın yaşadığı değişim, bu dönemde pek çok sanatçı için geçerlidir. Özellikle sol görüşlü bir grup dışavurumcu sanatçı, bu akımdan uzaklaşıp daha gerçekçi ve daha politik eserler üretmeye başlar. Ancak 1920 yılının Mart ayında yaşanan bir olay, birçok önemli ismin dışavurumculuk akımından büsbütün kopmasına neden olur. Grevde olan bir grup işçiye saldıran ordu, Dresden Postplatz'da 59 işçinin ölümüne ve 141 işçinin yaralanmasına neden olur. Çatışma sırasında çıkan kurşunlardan biri Zwinger Sarayı'na girer ve Peter Paul Rubens'ın tablolarından birine isabet eder. Bir sonraki gün Dresden Sanat Akademisi'nin başındaki profesör Oskar Kokoschka, "insanlık kültürüne" zarar verilmemesi gerektiğini, kendi siyasi görüşlerini silahlara sarılarak ifade etmek isteyenlerin bu girişimlerini şehir dışında halletmelerini ister. Kokoschka, muhafaza edilen bu değerli eserlerin politize olmuş bir grubun görüşlerinden daha değerli olduğunu belirtir. Birçok işçinin ölümünden sonra gerçekleşen bu açıklama sert tepkilere neden olur. Bir grup sanatçı, bu ifadeyi sanatın insandan daha önemli ve üstün görülmesi olarak yorumlayarak Kokoschka'nın açıklamalarını eleştirir.[23] Özellikle Grosz ve meslektaşı John Heartfield bu açıklamayı kınayan sert bir bildiri yayımlar.

---

[20] Şener, a.e.g., s. 249.
[21] Gay, a.g.e., s. 106.
[22] A.e., s. 109.
[23] Makele, Maria., "Politicizing Painting: The Case of New Objectivity", Richard W. Mccormick, **Legacies of Modernism: Art and Politics in Northern Europe, 1890-1950**, USA, Palgrave Macmillan, 2007, s. 138-139.

Bu tartışma sonrası, sanatçı ve eleştirmenler, yeni bir sanatsal tavrın oluşması gerektiğini ve bunun dışavurumculuğun bir kenara bırakılıp, halk için sanat anlayışının benimsenmesiyle başarılacağı konusunda ortak bir karara varırlar.

Sanatçıların bu yeni arayışı, dışavurumculuk akımının 1925'lerde etkisinin azalmasına ve 1924 sonrası yeni nesnellik (Neue Sachliechkeit) akımının ortaya çıkmasına neden olur. George Grosz ve Otto Dix tarafından başlatılan ve 1930-40'lara kadar devam eden yeni nesnellik, gerçekçi ve sosyal eleştiri niteliği taşıyan bir akım olarak nitelendirilir. *Neue Rundschau* dergisinin editörü Rudolf Kayser, hayatın her alanında yeni bir gerçeğe ve objektifliğe doğru bir eğilim olduğunu açıklar. Bu arayış doğrultusunda yeni nesnellik akımı "mekanda gerçekçilik, eksiksiz röportaj, naturalistik dil" gerektirir.[24] Eserler, öznel duygunun sonucu değil "nesneler dünyasının sessiz, ayrıntılı tasvirleri olma iddiasındadırlar. Ama öylesine durağandırlar ki, çok iyi tanıdığımız objeler gözümüze yabancı görünür."[25] Max Beckman, Rudolf Schlichter, Karl Hubbuch, Christian Schad, Georg Scholz, Otto Dix ve George Grosz bu akımın başlıca temsilcileridir. Bu isimler soyutlamaya karşı çıkıp detaylara son derece önem veren, ekonomik ve politik koşulları hicveden sert mizah anlayışının hakim olduğu eserler üretirler. Weimar döneminin büyük kentlerinde yaşanan olaylara eleştirel gözle bakan bu eserlerin "sanatsal karakteri verizm" olarak tanımlanmıştır. (Lat. Veritas gerçek)[26]

Bu dönemde yaşanan gelişmelere bir tepki olarak ortaya çıkan yeni nesnellik akımı, imparatorluk döneminde şekillenen dışavurumculuğun aksine, "tamamıyla Weimar dönemi fenomenidir."[27] Akımın öncülerinden George Grosz ve Otto Dix'in eserleri belirgin bir dünya görüşü sergiler. Grosz endüstrileşmenin yarattığı sorunlara ve savaş fırsatçılarına karşı tepkisini açık bir şekilde ortaya koyar. Otto Dix'in resmettiği sokaktaki insanlar ise açık bir proleter mesaj içerir.[28]

Erwin Piscator'un kayıtsız kalamadığı sorunlara diğer sanatçılar, en başlarda apolitik olanlar dahil olmak üzere, benzer tepkiler vermeye başlar ve imparatorluk döneminin sonlarında gelişen dışavurumculuk akımı savaşın etkisiyle, yerini yeni

---

[24] Gay, a.g.e., s. 122.
[25] Krausse, a.g.e., s. 100.
[26] A.e., s. 100.
[27] Makela, a.g.e., s. 139.
[28] Gay, a.g.e., s. 107.

nesnellik akımına bırakır. Yeni nesnellik akımının yukarıdaki tanımında belirtildiği gibi toplumsal eleştiri, mekanda gerçekçilik, eksiksiz röportaj ve naturalistik dil, özellikle belgesel tiyatronun günümüzde halen geçerli temel özellikleri arasındadır. Piscator'un bu dönem başlattığı politik tiyatro çalışmaları bu akımın bir parçası olarak değerlendirilebilir.

Görüldüğü gibi I. Dünya Savaşı, sanatçıları değiştirmiş ve Almanya'yı uzun süre etkisi altına alan dışavurumculuk akımı, yaşanan olaylar karşısında yetersiz kaldığından sanatçıları daha cesur tepkiler vermeye itmiştir. Tiyatro alanında bu adımı atan en önemli isim Erwin Piscator olur. I. Dünya Savaşı'nın insanlarda açtığı derin yaraları ve bir sanatçının savaş sonrası yaşadığı büyük değişimi gözler önüne seren en önemli isimlerden biri belgesel ve politik tiyatronun kurucusu Erwin Piscator olur.

1.1.1.1. Erwin Piscator

Piscator'un istediği gibi bir tiyatro anlayışını yerleştirebilmesi için karşılaşacağı ilk sorun burjuva tiyatrosudur. Savaş öncesi ve sonrası egemen sınıf durumunda olan burjuva, tiyatrodan faydalanmış ve sahnelenen oyunlar bu sınıf için üretilmiştir. Piscator'un hedef kitlesi olan işçi örgütlerinin tiyatroyla ilgilenmeye başlaması ise uzun sürer. Piscator bu durumu birkaç nedene bağlar. Yoğun bir şekilde politik ve sendikal mücadele veriyor olmalarının yanısıra bu dönemde tiyatro "smokin ve beyaz kravatla, yüce duygularla girilebilecek bir yer olarak"[29] görülüyordu. Kırmızı, kadife kaplı salonlar günlük sorunların tartışılıp, rahatsız edici konuların söz edileceği yer olmamalıydı. Çalışma saatleri, ücretler ve hayat koşulları sahnelerden ziyade gazetelerde yer almalıydı. Bütün bu nedenlerin dışında, işçi sınıfının böylesi bir etkinlik için para bulması mümkün değildi. Burjuva tiyatrosu geçerliliğini savaşa rağmen sürdürmeyi başarır ve sokaklarda açlık hüküm sürerken boş salonlarda Shakespeare'in komedileri sahnelenmeye devam eder.

Burjuva tiyatrosunun büyüsünün bozulması, ve işçi sınıfının tiyatroyu hayat koşullarını değiştirebilecek bir araç olarak görmesi zaman alır. Bu durumu biraz olsun değiştiren olay, 1890 yılında daha uygun fiyatlarla tiyatro yapmayı hedefleyen Özgür Halk Sahnesi'nin kurulması olur. Topluluğun sloganları "Halk için Sanat" olarak belirlenir ancak, burjuva standartlarından vazgeçilmez. Bu dönemde sanat alanında radikal bir değişim beklemek için Piscator'un zamanı vardı: " . . . sanatı politik bir öğe olarak kullanmak ve sanat araçlarını işçi hareketinin hizmetine sunmak belki de erken bir girişim olacaktı. Zaman henüz bu iş için uygun değildi. Son derece önemli iki toplumsal öğeyi, tiyatro ve proletaryayı yalnızca bir araya getirmek bile o dönem için yeterliydi."[30] Piscator'un öngördüğü değişim zamanla gerçekleşir. Özgür Halk Sahnesi'nin kurulmasının ardından, politik tiyatroyu bir adım daha ileriye götüren Max Reinhardt'ın himayesinde olan ve Heinz Herald'ın 1917 yılında kurduğu Das Junge Deutschland topluluğu olur. Daha çok geleneksel tiyatroya sadık oyunlarıyla tanınmış olan Max Reinhardt, tiyatroda ilk akla gelen devrimci isimlerinden değildir, ancak Reinhardt "büyüleyici tiyatronun en iyi

---

[29] Piscator, Erwin., a.g.e., s. 68.
[30] A.e., s. 70.

örneklerini veren isimlerden biri olsa da, kendisi aynı zamanda onu sorgulayan ilk isim olmuştur."[31] Topluluğun sahnelediği *Seeschlacht* (*Denizde Çarpışma)* ve *Das Geschlecht* (*Nesil)* oyunlarında, savaş ilk kez tartışma konusu olur. Piscator'a göre savaşla hesaplaşmaya çalışan her iki oyun, sorunlara herhangi bir çözüm getirmemiş ve "çok geniş bir konuyu, zayıf bir biçimde yakalamaya çalışan cılız çabalar" olmuştur.[32]

Savaşta yaralanan Piscator, askeri hastanede bir süre tedavi gördükten sonra Almanya'nın Front Theatre adlı tiyatro grubunu çalıştırması için görevlendirilir. Savaşta psikolojileri bozulan askerlere destek vermek amacıyla kurulmuş tiyatro grubu, basit ve eğlenceli oyunlar sahneler. Piscator bu oyunları basit eğlencelikler olarak nitelendirse de, bu çalışması sayesinde Johannes R. Becher, Georg Trakl, Theodor Daubler ve Georg Grosz gibi marksist yazarların makalelerine yer veren *Neue Jugend* dergisinin editörü Wieland Herzfelde ile tanışma fırsatı bulur.[33] Herzfelde, Piscator'u önemli isimlerle tanıştırarak kariyerini belirleyen isimlerden biri olur.

Savaş sonrası Berlin'e yerleşen Piscator, tiyatroyu propaganda aracı olarak kullanmaya ve işçi sınıfını bu şekilde harekete geçirmeye kararlıdır. Sanat yaşamının başlangıcında, kitleleri harekete geçirecek ajit-prop oyunlar sahneler. Bu oyunlarda, oyunun kendi değil, seyirci üzerinde uyandırdığı etki ön plandadır. "Ajit-prop, izleyicinin iletilmesi hedeflenen mesajı hızla almasını garantiler ve etkisini kısa sürede gösterir, ancak bu türün sınırlayıcı yönleri vardır. Bu tür oyunlar, olayların tarihsel süreç içindeki bağlantılarının karmaşıklığını sergilemekte ya da hızla değişen yer ve zaman kavramının aktarılmasında yetersiz kalır." [34] Bu gibi nedenlerden, Piscator'un ajit-prop çalışmaları çok kısa sürer ve farklı anlatım olanaklarını keşfetmesiyle, daha ciddi ve titiz çalışmalara yoğunlaşır.

Savaş sonrası Piscator ilk olarak Tristan Tzara'nın önderliğindeki Berlin Dada grubuna katılır. "Sanata Son" sloganıyla ortaya çıkan grup, özellikle kapitalist toplumun değerlerine ve her tür sanat anlayışına tepki gösterir. Piscator bu dönemde,

---

[31] Piscator, Maria-Ley., a.g.e., s. 67.
[32] Piscator, Erwin., a.g.e., s. 74.
[33] Connelly, Stacey Jones., "Forgotten Debts: Erwin Piscator and the Epic Theatre", **Ph.D. Dissertation**, Indiana University, 1991, s. 47.
[34] Goorney, Howard, Ewan MacColl, **Agit-prop to Theatre Workshop, Political Playscripts 1930-1950**, Manchester, Manchester University Press, 1986, s. 201.

politik tutum sergileyen birkaç Dada gösterisi düzenler ve G.Grosz, J. Heartfield ve Walter Mehring gibi ileride çalışacağı bazı isimlerle tanışma fırsatı bulur.[35]

Bu grupta tanıştığı Johnny Heartfield ile *Cripple* adlı oyunda birlikte çalışır ve 5 Ocak 1920 tarihinde sahnelenen oyunda Piscator'un tiyatroya anlayışına netlik kazandıran bir olay yaşanır. Oyunun dekorunu hazırlayan Heartfield, dekoru zamanında getirmez ve oyuna siyah perdeler, aceleyle bir araya getirilmiş bir iki eşya ile başlanır. Oyunu yöneten ve başrolü oynayan Erwin Piscatordur. Birinci perdenin ortasında Johnny giriş kapısında dekorla birlikte görünür ve oyuna müdahale eder. Piscator oyunu kesmek zorunda kalır. Bundan sonra yaşananlar bir yönetmen numarası gibi görünür ancak olaylar doğal bir şekilde gelişir:

John bağırır: " Dur Erwin dur! Geldim!"

Herkes şaşkın bir şekilde dönüp bakar. Piscator oyuna devam edemez ve oynadığı sakat adam rolünü bırakıp cevap verir.

"Nerede kaldın? Seni yarım saat bekledik ve en sonunda dekorsuz çıkmaya karar verdik."

"Arabayı göndermedin! Senin suçun! Sokaklarda koşturup durdum, hiçbir tramvay dekorun büyüklüğü yüzünden beni almak için durmadı. En sonunda bir tramvayın en arkasında dar bir bölmede gelmek zorunda kaldım. Neredeyse düşüyordum!"

Bu diyalog sırasında seyirci eğlenerek beklemektedir. Olayın uzaması sonucu Piscator oyuna devam etmesi gerektiğini hatırlatır, ancak Johnny dekorsuz devam edilemeyeceğini söyleyerek karşı çıkar. Johnny inadından vazgeçmeyince, Piscator seyirciye dönüp ne yapılması gerektiğini sorar. Çoğunluk dekorun hazırlanmasını ister. Dekoru hazırlayan Johnny'nin zamanında gelemeyişi tiyatronun en eski kurallarından birinin birdenbire yıkılmasına ve Piscator'un tiyatro anlayışının şekillenmesine neden olur. Bu olaydan sonra Piscator, Johnny Heartfield'ı "Epik Tiyatronun kaşifi" ilan eder.[36]

Bu çalışmalar sonrasında epik tiyatronun temellerini atacak ve kullandığı teknikler her zaman tek bir amaca, işçi sınıfının mücadelesine hizmet edecektir. Bu amacı gerçekleştirmek için Proletarya Tiyatrosu kurulur. Başlangıçta, toplulukta profesyonel oyuncular değil, farklı sendikalara mensup işçiler rol almıştır. Ekim

---

[35] Mustafa Ünlü'nün önsözü, Erwin Piscator, **Politik Tiyatro**, İstanbul, Metis Yayınları, 1985, s. 15.
[36] Piscator, Maria-Ley., a.g.e., s. 11-12.

Devrimi'nin üçüncü yıldönümünde Piscator'un Hermann Schüller ile kurduğu Proleterya Tiyatrosu'nun basın bildirisinde, amaçlarının tiyatroyu proletaryaya götürmek değil, propaganda yapmak olduğu vurgulanır. "Sanat sözcüğünü programımızdan kökünden kaldırdık, bizim oyunlarımız acil beklentilerimizi yansıtıyordu ve politik bir etkinlik biçimi olarak güncel olayları etkilemeyi amaçlıyordu."[37] Yeni kurulan topluluğun temel görevi, en basit haliyle komünist düşünceyi işçi sınıfına yaymaktı. Proletarya, propaganda yoluyla bilinçlendirilip, burjuva tiyatrosunun büyüsünden arındırılacaktı. Böylece siyasal bir görev üstlenecek olan tiyatro, sınıf mücadelesine hizmet eder.

Piscator'un yönetmenliğinde Proletarya Tiyatrosu daha önce hiçbir tiyatronun gitmediği yerlere ulaşır. Oyunlar, işçi semtlerinde bulunan fabrikalarda, küçük salonlarda ve toplantı odalarında oynanır. Geniş kitlelerin anlayabileceği oyunlar sahnelemeyi amaçlayan topluluk, yaklaşan faşist tehlikeye karşı da izleyiciyi uyaran mesajlar verir. Proletarya Tiyatrosu, iki sene boyunca altı oyun sahneye koyar ve son gösterisini 1921 yılının Nisan ayında yapar. Harcanan emeğe rağmen, işçiler Proletarya Tiyatrosu'na yeterli desteği veremezler. Bu durumun nedenini Maria Ley Piscator şu şekilde açıklar:

> Soğuktan donan bir adamla, kucağında bebeğiyle bekleyen bir kadın kendi görüntülerini sahnede görmekle ya da geçmişte yaşanan olaylardan ders çıkarmakla ilgilenmiyordu. Eğlenmeye, rahatlamaya geliyorlardı. Zaten kendilerini kapana kısılmış hayvanlar gibi hissediyorlardı, günlük sorunlarını ve çaresizliklerini unutmak isterken ne aynı çaresizliği tekrar yaşamak ne de iyi niyetli öğretmenler tarafından gözetildiklerini hissetmek istiyorlardı. . . Piscator'un umduğu başarıyı elde etmesini engelledi.[38]

1924 sonbaharında Piscator tiyatroyu kaybeder, ancak kendisine bir yönetmen olarak yeteneğini kanıtlar. Volksbühne'nin direktörü Siegfried Nestriepke bu dönemde Piscator'a yeni bir teklif götürür. Nestriepke sahneletmeyi düşündüğü Pacquet'nin oyunu *Bayraklar'ı* Piscator'un yönetmesini ister. Bu teklif Piscator için sürpriz olur ve Piscator uzun süre ikilemde kalır. Daha önce burjuva sanat anlayışını eleştirdiği bir tiyatro için çalışması söz konusudur. Piscator ilk defa harika bir tiyatro, yeterli finansal destek ve iyi oyuncularla çalışma şansına sahiptir. Piscator teklifi kabul eder

---

[37] Piscator, Erwin., a.g.e. s. 78.
[38] Piscator, Maria-Ley., a.g.e., s. 70-71.

ve Volksbühne'de çalışmaya başladıktan sonra izleyici sayısı yirmi katına çıkar. Proleterya Tiyatrosu'nda dört bin kişiyi üye yapmayı başaran Piscator, 1928 yılında Volksbühne'deki üye sayısını yüz yirmi bin kişiye çıkarır. Daha bir sene önce para denkleştirmek için tiyatroda gereksiz malları satan Piscator, artan üye sayısı ve finansal destekle istediği projeleri gerçekleştirme fırsatını bulur.[39] Erwin Piscator bu tiyatroda, eline geçen yeni olanaklarla epik tiyatro anlayışını geliştirir.

[39] Evans, Thomas George., "Piscator in the American Theatre: New York 1939-1951", **Ph.D. Dissertation**, University of Wisconsin, 1968, s. 12-13.

1.1.1.2. Dönemi Yansıtan Politik Oyunlar

Piscator'un Volksbühne'deki ilk oyunu *Bayraklar (Fahnen)* büyük ses getirir. Bu çalışmasında biçim ve anlatım yöntemlerinde değişiklikler dener. *Bayraklar*, Piscator'un "yerleşmiş dramatik aksiyon kalıplarından" kurtulduğu ve olayların altında yatan nedenleri sergilediği "ilk bilinçli epik" oyunudur.[40] Piscator, propaganda amaçlı tiyatronun biçiminin dramatik değil epik, yani anlatımsal olması gerektiğini bu oyunla kendisine de kanıtlamış olur. *Bayraklar*, tarihi oyunları çağrıştırsa da, ele aldığı konular o günlerde yaşanan sorunlara göndermeler yapar. Örneğin oyun kişileri, çalışma saatleri için mücadele veren göçmenlerden oluşur. O sıralarda aynı mücadele, pek çok işçi tarafından verilmektedir. İşçi sendikalarının ve Sosyal Demokrat Parti'nin baskıları sonucu 1923 yılında çalışma saatini sekize indiren bir yasa tasarısı kabul edilir, ancak İşveren Lobisi ve muhafazakar Alman Halk Partisi (SPV) yasada o kadar çok değişiklik yapar ki, yasayı uygulamak neredeyse imkansız hale gelir. Çoğu işveren yasayı görmezden gelince işçiler on, on iki saat çalışmaya devam etmek zorunda kalır.[41] *Bayraklar*, benzer bir mücadeleyi konu alır. Oyunda, 1886 yılında Chicago'da işçilerin patronlarına karşı verdikleri mücadele anlatılır. Paquet'nin kaleme aldığı oyun, detaylara takılmaz ve genel bir bakış açısıyla olayların özünde yatan nedenleri ortaya çıkarmaya çalışır. Böylece, oyun anlattığı dönemin tarihsel bağlantılarından kurtulur ve bu durumu yaratan sosyo-ekonomik bağlantıları sergiler. Bu anlamda *Bayraklar* ilk Marksist oyun olarak değerlendirilebilir.

Bayraklar'da, Piscator yeni denemelerden kaçınmaz. Oyun için sahnenin her iki yanına projeksiyon yerleştirir ve oyun kişilerini olayları birbirine bağlayan metinleri yansıtmak için kullanır. Piscator ilk kez kullandığı bu tekniği zamanla geliştirir. Oyunun son provasından sonra elde ettiği sonuç Piscator'u memnun etmese de, oyun büyük başarı elde eder. "Gösteri sürdükçe seyircilerin alkışları gittikçe şiddetleniyordu. Ve finalde tavan çıkıntısından üç büyük yas bayrağı indirildiğinde, gök gürültüsüne benzer neredeyse devrimci bir alkış koptu."[42] Bu beklenmedik

[40] Piscator, Erwin., a.g.e., s. 102.
[41] Connelly, a.g.e., s. 142.
[42] Piscator, Erwin., a.g.e., s. 105-106.

başarı, Piscator'un geleceğe dair daha net planlar yapmasına ve yeni politik oyunların sahnelenmesine zemin hazırlar.

Artan işsizlik ve devalüasyon nedeniyle aşırı sol ve sağ partiler Mayıs seçimlerinde yüksek oy alırlar. Komünist parti KPD sandalye sayısını 17'den k45'e yükseltirken, Nasyonal Sosyalist Özgürlük Hareketi ise seçimlere ilk defa katılmasına rağmen 32 sandalye kazanmayı başarır. 1924 yılında Dawes Planı'nın hayata geçmesiyle işsizlik azalır ve ekonomi düzelmeye başlar. Komünist Parti'nin yetkilileri bu durumdan en çok ılımlı grupların faydalanacağının farkındadır. Bu yüzden yetkililer, aralık ayında yapılacak olan seçimler için propaganda hazırlığı içine girer. Parti, Piscator'dan bir oyun sahnelemesini talep eder ve istedikleri gibi bir oyun sahnelenmesi için parti yetkililerinden Felix Gasbarra'yı Piscator'a yardımcı olarak atarlar. [43] 1924'teki seçimler için Komünist Parti'nin bir gösteri istemesi sonucu *Kızıl Revü* adlı oyun sahnelenir. Sahne, bir kez daha propaganda amacı için kullanır. Piscator uzun zamandır devrimci ve politik bir revü planları yapmaktadır ve bu talep, planlarını gerçekleştirmesi için bir fırsat olur. Revüde aksiyon bütünlüğünün olmayışı, Piscator'un *Bayraklar*'da kullandığı episodik yapıya uyar. *Kızıl Revü* ile seyirciyle olan engelleri tamamen ortadan kaldırmayı hedefler. Revüde, her bölüm kendi içinde güçlüdür ve vurgulanmak istenen mesaj farklı örneklerle anlatılır. Bu örnekler, güncel politik olaylarla bağlantı kurulmayı sağlar. Müzik, şarkı, akrobasi, çizgi filmler, projeksiyon, filmler, istatistikler istenilen amaç doğrultusunda kullanılır. Jacop Altmeier'in oyun hakkındaki yorumu bu anlamda Piscator'un istediği amaca ulaştığını ortaya koyar:

> . . . filmler, istatistikler, resimler! Yeni sahneler. Sakat dilenci, garson tarafından dışarı atılır. Restoranın önünde bir kalabalık birikir. İşçiler kapıyı zorlar ve sökerler. Seyirciler de olaya katılır. Islıklar, çığlıklar, ayağa fırlayanlar, ellerini kollarını çılgınca sallayarak aynı duyguyu paylaşan insanlar... Unutulmaz bir gösteri![44]

Piscator'un revü çalışmasında kullandığı teknikler daha sonra Group Tiyatrosu, Mercury Tiyatrosu, Federal Tiyatro Projesi ve Joan Littlewood'un Tiyatro Atölyesi'nde kullanılır ve geliştirilir.

---

[43] Connelly, a.g.e., s. 66-67.
[44] Piscator, Erwin., a.g.e., s. 109.

Oyun on dört kez sahnelenir ve binlerce seyirciye ulaşır. İstenilen başarı elde edilir, ancak masraflar yüzünden oyun uzun süre devam edemez. Piscator'un sanat hayatı boyunca en sık karşılaştığı sorun maddi olanaksızlıklardan çok, sahneye koyduğu oyunların masraflarının karşılanamaz oluşudur. Ona göre, işinin politik boyutunu güçlendirmek, maddi yükü de beraberinde getirmekteydi. Dolayısıyla Piscator yeri geldiğinde tonlarca ağırlıkta araç gereç kullanmaktan, kadrodaki kişi sayısını binlere çıkarmaktan çekinmemiştir. Tiyatro, Piscator için keşfedilmesi gereken bir alandır ve bütün bu masraflar tiyatro deneylerinin zorunlu gerekliliğidir: "Her şey deneyseldi, bilinmeyen topraklar araştırılıyordu. Deneyse para demekti. Tiyatroda da, tıpkı bilim ve teknolojideki gibi, herhangi bir sonuç üretilmezden önce büyük miktarlarda para yatırılması gerekiyor. Gözümü fazla yükseklere diktiğim için suçlanmalı mıyım?"[45] Bu deneylerini bırakmaktan hoşlanmayan Piscator, yıllar sonra Nollendorfplatz'da bir tiyatro sahibi olduktan sonra zaman zaman Piscator'u ödün vermeye zorlayan ve işine kısıtlamalar getiren Nestriepke'nin aldığı kararları daha iyi anlar.

1927-1929 yılları arası Piscator kendisine ait bir tiyatro kurma kararı alır ve Piscatorbuehne'yi kurar. Burada sahnelediği oyunlarla Piscator, sanatçının topluma olan etkisini daha net görebilme imkanı bulur. Ocak 1928 yılında, *Aslan Asker Şvayk* (*Die Abenteuer des Braven Soldaten Schweik*) oyunu sahnelenir. Oyun, Çek yazar Jaroslav Hasek'in bitmemiş bir romanının uyarlamasıdır ve Prusya Avusturya ordusunu keskin bir dille eleştirir. Oyunda üst düzey askerler, sadist ve aptal, onların altında çalışanlar ise eve gitmek isteyen cahil zavallılar olarak yorumlanır. Eleştiri okları, kilise, hükümet, para düşkünü siyasetçiler, kana susamış yargıçlar ve dini liderlere yönelir. Oyunda yer alan Georg Grosz'un animasyonları dine saygısızlık olarak nitelendirilir. Çizimlerinden birinde çarmıha gerilmiş olan İsa peygamber gaz maskesi takmaktadır. Bu çizimin hemen yanında ise "kapatın çenenizi ve hizmet etmeye devam edin" yazar. *Aslan Asker Şvayk* on hafta içinde izlenme rekorları kırar.[46] Oyun Piscator'un diğer oyunlarında olduğu gibi bir grup çalışmasının ürünüdür. Gasbarra, Leo Lania ve Bertolt Brecht oyunun yapımında adı geçen isimlerdir. Piscator'un kolektif çalışmaya verdiği bu önem, ilerleyen dönemlerde

---

[45] A.e., s. 309.
[46] Connelly, a.g.e., s. 204-205.

Amerika'da yaptığı eğitmenlikte de etkili olur ve sonradan oluşan topluluklara örnek teşkil eder.

Piscator'un I Dünya Savaşı sonrası başlayıp 1931 yılında Almanya'yı terk edene kadar yaptığı çalışmaların birçoğu tartışmalara neden olur. Çok değil, 1920'lerde sahnelediği ilk oyunundan sonra Piscator eleştirmenlerin hedefi haline gelir. Burjuva sanat anlayışını kıran ilk oyunlarından sonra sanat çevreleri, oyunların sanatsal niteliğini sorgulamaya başlar. Piscator'un oyunları "sanat" ile bağdaştırılamaz: "Bu akşam kesinlikle sanattan söz edilemez. Politika onu son lokmasına dek yuttu."[47] Ne var ki, bu eleştiriler sadece kapitalizm ve burjuva tiyatrosunu savunan çevrelerden gelmekle kalmaz. Piscator ile aynı ideolojiyi paylaşanlar da, Piscator'un sanat anlayışını sorgulamaktan çekinmezler. Alman Marksistler tarafından kurulan Rote Fahre gazetesinde 17 Ekim 1920 tarihinde çıkan bir yazıda:

> Proleterya Tiyatrosu düşüncesine diyecek birşey yoktur ve kabul etmeliyiz ki proleter bir sahneye gereksinim olabilir . . . Programda . . . amacın sanat değil propaganda olması gerektiğini okuyoruz... Amaç, proleter, komünist düşüncenin sahneye konması, böylelikle etkinin eğitici ve propagandaya yönelik olması, sanatın eğlendiriciliği değil. Bu durumda şunu söylemek isteriz: Öyleyse neden Tiyatro sözcüğü seçiliyor? İşin adını koyalım: Propaganda, Tiyatro sözü sizi sanata ve gösterinin sanatsal düzeyine bağımlı kılar!.. Sanat, adını "Propaganda uydurmaları"na veremeyecek kadar kutsal bir şeydir. [48]

Piscator, Proletarya Tiyatrosu'nu kurduğu günden sanat hayatının sonuna kadar bu tür eleştirilere maruz kalır. Kariyerinin en başından itibaren tiyatronun teknik kısmıyla yakından ilgilenmesi bir diğer tartışma konusudur. Piscator'un başlıca amacının sahnede yeni mekanizmalar kullanması olduğu iddia edilir ve Piscator her fırsatta bu durumu reddeder. Oyunlarında önceliği her zaman iletmek istediği mesaja verdiğini ve sahnede kullandığı her şeyi, bu mesajın altını çizmek için kullandığını ifade eder. Tüm eleştirilere rağmen, Piscator teknik olanakları iletmek istediği mesajın emrine sunmaktan vazgeçmez. Bu durumu bir örnekle açıklamakta fayda var. Piscator'un Amerika'ya gitmeden önce sahnelediği *Aslan Asker Şvayk* oyununda, Piscator'un iki yürüyüş bandını dahice kullanması büyük yankı uyandırır. Schwejk savaşa doğru yürürken, insanlığın şiddete sarılarak hiçbir yere varamadığı

---

[47] Piscator, Erwin., a.g.e., s. 159.
[48] Piscator, Erwin., a.g.e., s. 85-86.

anlatılır. Mekanizma başlıca bir amaç değil, bir mesajın parçasıdır. Piscator görüşlerini, tekniğe dayalı buna benzer dahice fikirlerle ortaya koyar. Ne var ki, bu konudaki merakı ve maddi desteğe olan ihtiyacı bu mekanizmaların amacıyla (iletmek istediği mesajla) çelişir. Bu merak, onu Volksbühne gibi daha donanımlı ancak daha muhafazakar tiyatrolarda çalışmaya itmiştir. Oysa donanıma olan ihtiyacı, iletmek istediği mesaj için bir araçtır, ancak bu tekniğin kendisini ittiği nokta bu amaçla çelişmektedir. Thomas Evans'a göre Piscator taşınamayacak kadar ağır silahlarla sokaklarda savaşmaya çalışmış ve bu tekniği tercih ederek kendi kendisinin sonunu getirmiştir. Evans, bu durumu Piscator'un epik tiyatro fikirlerinin oluştuğu *The Cripple* adlı oyuna değinerek açıklar. Dekoru oyun esnasında getirerek oyunun bölünmesine, izleyici ve oyuncu arasındaki duvarın yıkılmasına neden olan John Heartfield'a epik tiyatronun kaşifi olarak hitap eden Piscator, bu olay sırasında illüzyonun kırılmasını fark etmiştir. Ancak ortaya çıkan etkide dekorun ne derece önemsiz olduğunu kavrayamamış olması ve daha sonraki oyunlarında dev dekorlara odaklanmış olması ironik bir durumdur. [49]

Piscator sadece tiyatro eleştirmenleriyle değil, oyun yazarlarıyla da sık sık anlaşmazlık yaşar. Oyunları sahneye koyarken, politik amacını net bir şekilde belirtmek için metinlerde radikal değişiklikler yapmaktan çekinmez. Bu durum aşırıya kaçtığında, oyun yazarları tepki gösterir:

> Film ve sahnelemenin oyunu yutma biçimini, bayağılıkların, parti sloganlarının ve bürokratik jargonun metne sokulmasını, gereksiz sayıdaki devrimci kehaneti protesto ettim. Tam tamına söylemek gerekirse gösteriyi politik olduğu için protesto etmedim – olabildiğince keskin olmasını istiyordum – yapımın biçeminin kendi içinde politik ve sanatsal bir amaca dönüşme biçimini protesto ettim.[50]

Biçime verdiği önem ve oyunlarda yaptığı değişiklikler konusunda karşılaştığı tepkilerin temel nedeni Piscator'un bir oyun yazarı olmayışıdır. Berlin'deki Sanat Akademisi'nde bulunan (Akademie der Künste) Erwin Piscator Merkezi'nin açılışı için hazırlanan yazıda Heiner Kipphardt bu görüşü destekler. Kipphardt Piscator'un *Politik Tiyatro* kitabında "Piscator'un tüm yönetmenlik stilinin, aslında tiyatro

---

[49] Evans, a.g.e., s. 45-46.
[50] Piscator, Erwin., a.g.e., s. 167.

oyunlarının üretilmemesinden ortaya çıktığını belirten şaşırtıcı ipuçları" [51] bulunduğunu iddia eder. O dönemde, Piscator düşüncelerini istediği gibi yansıtacak oyunlar bulmakta güçlük çeker. Bu sorunu kitabında yer yer dile getirmiştir. "Tiyatronun can damarı oyun metinleri ne alemdeydi? Hem düşüncelerimizi açık bir şekilde dile getiren hem de sanatsal özelliklerini koruyan oyunlar ortalıkta yoktu ve yakın gelecekte de yazılacak gibi görünmüyordu."[52] Bu yüzdendir ki, izleyiciye ulaştırmak istediği mesajı, oyunun içeriğinde değişiklikler yaparak ve yaratıcı mekanizmalar kullanarak iletmek zorunda kalır.

Oyunların yeterli olmadığı durumlarda ise, Piscator romanları sahneye uyarlama yolunu seçer. Sahneye uyarladığı romanlardan pek azı İngilizceye çevrilmiştir. Piscator'un romanları sahneye koyma biçimi tartışma konusu olur. Muhafazakar basın Piscator'a öfke kusar ve yönetmeni vatana, Alman edebiyatına, diline ve kültürüne ihanetle suçlar. Muhafazakarlar, Piscator'u kendini beğenmiş genç bir yönetmen olarak görmeye devam eder ve onu Almanya'nın en büyük oyun yazarlarından biriyle dalga geçmekle suçlarlar.[53] Piscator ise, klasikleri canlandırmanın tek yolunun, bu eserlerin günümüze yakınlaşmasıyla mümkün olabileceğini savunur. Piscator, romanları sabit, değişmez metinler olarak görmez. Onları zamanla birlikte değişen, toplum tarafından farklı algılanan eserler olarak nitelendirir ve uyarlamalarında romanlardaki bazı şeyleri günün koşullarıyla ilişkilendirecek şekilde değiştirmekten çekinmez. Günümüzde sık rastladığımız bu yaklaşım, o dönem radikal bulunur, ancak zamanla diğer sanatçılar tarafından benimsenir ve klasik eserlerin modern adaptasyonları Alman tiyatrosunda kısa sürede yaygınlaşır.

Piscator, politik oyunların yetersizliğinden farklı arayışlara girmiş ve bu durum bir anlamda, Piscator için hem avantaj hem de dezavantaj olmuştur. Elindeki oyunlarla ya da romanlarla, olayların altında yatan genel mekanizmaları ortaya çıkaracak yöntem arayışına girer ve bu arayış sayesinde tiyatroda pek çok yeniliğe imza atar. Bu yeniliklerden bir diğeri ise belgesel tiyatro olur. Piscator'un belgesel tiyatroya ilk adımı *Herşeye Karşın!* oyunuyla olur.

---

[51] Connelly, a.g.e. s. 75.
[52] Piscator, Erwin., a.g.e., s. 196.
[53] Connelly, a.g.e., s. 156-160.

1919 Spartaküs ayaklanmasının bastırılmasından sonra Karl Liebknecht bir bildiri yayımlar ve parti üyelerinden amaçları için savaşmalarına devam etmelerini ister. Kısa bir süre sonra öldürülen Liebknecht'in konuşmasında geçen "trotz alledem!" yani "herşeye karşın!" Piscator'un sahneleyeceği bir sonraki oyuna ilham verir.[54] 1925 yılında sahneye koyduğu *Herşeye Karşın!* adlı oyunun metni ve sahnede kullandığı tüm malzemeler belgelere dayanır. Oyun hazırlıkları başlandığında, amaç Spartaküs isyanından Rus devrimine kadarki devrimci olayları sergilemektir. Böylece, tarihsel maddeciliğin gelişimi belli başlı olaylar ile açıklanacaktır. Piscator bu prodüksiyonda da masraftan kaçınmaz. 2000'e yakın görevli çalıştırır, dev boyutlarda yirmi projektör sahneyi aydınlatır ve her dönem için ayrı ayrı büyük dekorlar kullanılır. Kültür birliği, hazırlanan bu dev proje karşısında tedirginlik yaşar ve oyunun iptali hakkında tartışmalar başlar. Tam bu aşamada, Alman Komünist Partisi oyunun Berlin Kongresi'nde sergilenmesi için Piscator'a teklifte bulunur. Böylece kongrede hazırlanan dev projenin sadece bir bölümünün gösterilmesine karar verilir. Oyun, savaşın başlangıcından Rosa Luxemburg'un öldürülmesine kadar geçen dönemi revü biçiminde işler. Gösterinin tamamında belgesel filmlerden, gazetelerden, makalelerden, bildirilerden elde edilmiş konuşmalardan faydalanılır. Bunlar, arşivlerden bulunan savaş görüntüleriyle desteklenir. İkisinin etkileşimiyle savaşın dehşeti tüm çıplaklığıyla ortaya konur. Bu dönem "alev makinalarının saldırıları, parçalanmış insanlar yığını, yanan kentler, savaş filmleri henüz moda olmamıştı,"[55] dolayısıyla oyun proletarya üzerinde ciddi etki bırakır. *Herşeye Karşın*, Piscator'un o güne kadarki en deneysel çalışmalarından biri olur. Piscator bu oyunda kullandığı teknikleri diğer oyunlarında da kullanır, ancak *Herşeye Karşın*'a benzeyen belgesel oyun çalışmalarına devam edebilecek koşulları ancak 1960'lı yıllarda bulabilir.

Piscator'un çalışma koşulları Hitler tehlikesi yüzünden zora girer. Özellikle Almanya'yı terk etmeden önceki yıllarda dini kuruluşlar, siyasi partiler ve basın Piscator'a el birliğiyle saldırmaya başlar ve çalışmalarını durdurması için baskı yapar. Baskı başarıya ulaşır ve Piscator uzun süre sadece makale yazar, partisi için çalışır, radyoda konuşmalar yapar ve *Politik Tiyatro* kitabını yazma fırsatı bulur.

---

[54] Connelly, a.g.e., s. 71.
[55] Piscator, Erwin., a.g.e., s. 114.

1930 yılının sonlarına doğru Nazi yetkililerin yaptığı baskı sonucu, Berlin'de hiçbir tiyatronun o güne kadar ödememiş olduğu, 1928 yılında çıkarılan belediye gösteri vergisini ödememekle suçlanır. Piscator bu durumu haksızlık olarak nitelendirir ve vergiyi ödemez, bunun sonucunda tutuklanıp Charlottenburg hapishanesine götürülür. Piscator'dan yeminli olarak iflasını kabul etmesi istenir, ancak bu durum bir daha tiyatro açmasına engel olacağından kabul etmez. Basında büyük yankı uyandıran bu olay sonrası Piscator'un bırakılması için büyük bir kampanya başlatılır. Arnold Zweig, Lion Feuchtwanger, Anna Seghers ve Bertolt Brecht gibi isimler polise durumu protesto eden bir telgraf çeker. Bunun yanısıra, Piscator kendisi gibi yüksek vergilerden bunalmış işçi ve burjuvanın sempatisini kazanır. Bu olay ile halkın yüksek vergilere karşı tepkisini göstermek için bir fırsat bulur. Sanatçıların ve halkın baskısıyla, Piscator beş gün içinde serbest bırakılır. [56] Olaydan kısa bir süre sonra Piscator Almanya'yı terk eder ve 1931 yılında Anna Segher'in *The Uprising of St. Barbara's Fisherman* adlı romanını sinemaya uyarlamak için Rusya'ya gider. Ancak büyük umutlarla gittiği Rusya'da sansür ve işini yavaşlatan bürokratik engellerle karşılaşır. Üzerinde çalıştığı filmi tamamlamadan Paris'e geçer. Fransa'da iki buçuk sene kaldıktan sonra eşi Maria Piscator ile Amerika'ya gitmeyi tercih eder.[57]

1933 yılındaki seçimlerde Hitler'in başa gelmesiyle ülkede sansür güçlü bir biçimde uygulanır. Hitler döneminde, Piscator'un çalışmalarıyla ilgili tüm belgeler yok edilir. II. Dünya Savaşı bitip soğuk savaş başladığında ülkesine dönen Piscator, kendisi dahil Weimar Dönemine dair pek çok şeyin tarihe karıştığını görecektir.

[56] Connelly, a.g.e. s. 209-213.
[57] Probst, Gerhard F., **Erwin Piscator and the American Theatre**, New York, P. Lang, 1991, s. 7.

1.1.2. ABD: Savaş Arifesinden Büyük Buhrana

ABD'de politik tiyatro, pek çok ülkede olduğu gibi, 20. yüzyılın başlarında I. Dünya Savaşı öncesi yavaş yavaş birlik sağlayan işçi sınıfının mücadelesiyle başlar. Bu mücadelenin tiyatro ile ilk defa bütünleşmesi 1913 yılında gerçekleşir. New Jersey Paterson'da ipek üretimi yapan bir fabrikada işçilerle yapılan görüşmeler sonuç vermez. İşçiler, çalışma sürelerinin sekiz saate indirilmesinde ve çalışma koşullarının düzenlenmesinde ısrar ederler. Gergin geçen görüşmeler isyanla sonuçlanır ve çıkan olaylar sonucu iki bine yakın işçi ve John Reed gibi onlara destek veren pek çok gazeteci tutuklanır. Bu olay, diğer bölgelerdeki işçileri kısa sürede harekete geçirir ve ayaklanmalar farklı bölgelere sıçrar. Paterson'daki olaylar, polislerin iki işçiyi öldürmesiyle şiddetlenir. Bu greve destek vermek amacıyla bir grup sanatçı, John Reed önderliğinde grev sırasında yaşanan olayları sahneye koymaya karar verir. Bir tören niteliğindeki oyun, olaylar sırasında tutuklanıp, daha sonra serbest bırakılan Amerikalı gazeteci John Reed tarafından yazılıp yönetilir. 7 Haziran 1913 tarihinde, Madison Square Garden'da sahnelenen oyuna farklı bölgelerden gelen işçilerin yanısıra Patterson'daki greve katılmış binlerce işçi de katılır. Oyun büyük ilgi uyandırır ve izleyici sayısı beklenmedik sayılara ulaşır. On beş bine yakın seyircinin katılımıyla devrimci şarkılar söylenir, grev liderleri konuşmalar yapar ve öldürülen işçilerden Modestino için sembolik bir cenaze töreni düzenlenir.[58] Oyun coşkulu bir toplantı havasında geçse de, belli bir düzen doğrultusunda ilerler. Yaşanan olaylar, işi bırakma, olaylar sırasında yaşanan ölümler, cenaze, 1 Mayıs kutlamaları, çocukların gönderilmesi ve grev oylaması başlığı altında altı ana bölümün canlandırılmasıyla sahnelenir. Grev esnasında yaşananlar basının ilgisini fazla çekmezken, New York Madison Square Garden'a olayların sahnelenmesini izlemeye pek çok gazeteci gelir. [59] 1913 yılında sahnelenen *The Paterson Strike Pageant*, Amerikan tiyatrosunun bilinen ilk belgesel oyunu olarak tarihe geçer. Bu oyundan kısa bir süre sonra I. Dünya Savaşı başlar ve

---

[58] McNamara Brooks., et. al., "Paterson Strike Pageant", **The Drama Review**, Vol. 15, No. 3, Summer, 1971, s. 60-71.
[59] Cohen-Cruz, Jan., **Local Arts: Community-Based Performance in the United States**, New Brunswick, Rutgers University Press, 2005, s. 21.

böylesine yankı uyandıran ve yüz binlerce insanı bir araya getiren bir belgesel oyun, Amerikan tiyatro tarihinde bir daha karşımıza çıkmaz. *The Paterson Strike Pageant* Amerikan tiyatrosunda önemli bir yere sahip sayılı belgesel oyunlardan biridir.

ABD'de bu dönem diğer ülkelere kıyasla daha az sayıda belgesel ve politik oyun üretilmesinin temelinde ABD'nin I. Dünya Savaşı'ndan Almanya kadar etkilenmemesi yatar. I. Dünya Savaşı Almanya ve Rusya'nın tarihini değiştirip bu ülkelerdeki sanat anlayışını belirlerken, Amerikan toplumu pek çok açıdan bu ortak deneyimin dışında kalır. Hatta diğer ülkelerin aksine ABD, I. Dünya Savaşı'nın olumsuz etkilerini çok kısa bir sürede atlatır ve ekonomi hızla gelişir. Teknoloji alanındaki yeniliklerle üretimde patlama yaşanır ve ülke eskisinden daha iyi bir konuma gelir. Dönemin en önemli olaylarından biri, otomobil üretiminin Henry Ford önderliğinde 9 milyondan 27 milyona çıkışı olur.[60] Ekonominin baş döndürücü bir hızla büyümesi, insanların yaşam biçiminde radikal değişiklikler meydana getirir. 1920'ler, lüksün, keyfe düşkünlüğün ve eğlenceli partilerin dönemi olur. "En alt sınıflar gizli içki satılan küçük mekanlarında buluşurken", durumu daha iyi olanlar barlarda eğleniyor en üst tabaka ise "yeni döşenmiş evlerinde gerçek partiler veriyordu."[61] Gelişen ekonominin getirdiği bu yeni yaşam tarzı Amerika'da 1920'li yılların, kükreyen yirmiler olarak adlandırılmasına neden olur.

Görüldüğü gibi I. Dünya Savaşı sonrası Amerika'da, Almanya ve Rusya'da olduğu gibi, işçi sınıfını harekete geçirmeye elverişli koşullar oluşmaz. Savaş sırasında birlik sağlamış olan işçiler, savaş sonrasına sakladıkları umutlarını gerçekleştiremez. 1919 yılında, 4 milyon işçinin katıldığı grev, işçilerin istedikleri sonuca ulaşmaları için yeterli olmaz. Kısa bir süre sonra, işçi sınıfının ekonomik durumunun da toparlanmasıyla, var olan ufak kıpırtılar da yok olur. 1920'lerin ortasına gelindiğinde zaten "hırpalanmış olan işçi hareketi, refah Coolidge döneminin göz kamaştırıcı ışığında neredeyse yok olma durumuna gelir."[62]

ABD'de bu dönem yaşanan gelişmeler, özellikle politik tiyatronun ortaya çıktığı Almanya ile büyük farklılık gösterir. I. Dünya Savaşı'ndan sonra politik

60 Himmelberg, Robert F., **Great Depression and the New Deal,** Westport, Greenwood Press, 2001, s. 5.

[61] Clurman, Harold., **The Fervent Years: The Story of the Group Theatre and the Thirties**, New York, Hill and Wang, 1957, s.1.

[62] Goldberg, David Joseph., **Discontented America : the United States in the 1920s**, Baltimore, John Hopkins UP, 1999, s. 66.

tiyatronun oluşumuna neden olan koşulların neredeyse hiçbiri ABD'de mevcut değildir. Bu duruma rağmen 1920'lerde politik tiyatroyla ilgilenen birkaç yeni topluluk göze çarpar. Bu topluluklar, toplumsal bir gereklilikten değil, Almanya ve Rusya'daki politik oyunlardan etkilenen sanatçıların çabaları sonucu kurulmuştur. 1920'li yılların ortasında bazı Amerikalı sanatçılar, Rusya ve Almanya'ya yaptıkları seyahatlerin ardından, karşılaştıkları politik tiyatro örneklerini Amerikan sahnelerine taşımak için uğraş verirler. Bu sanatçıların yanısıra, birtakım edebiyat ve sanat dergileri Rusya ve Almanya'da gelişen işçi tiyatroları ile yakından ilgilenir. Bu dergilerde, Sovyetlerdeki işçi tiyatrosu örnekleri pek çok makalede fotoğraflarıyla birlikte geniş yer tutar.[63] Amerikalı sanatçıların bazıları, bu yeniliklerin teknik yönleriyle ilgilenirken, bir kısmı da işçi hareketinin sanatla bağlantısı üzerinde durur. Bu gelişmeler doğrultusunda 1920'lerde ortaya çıkan ilk işçi tiyatro toplulukları Workers' Drama League ve New Playwrights Theatre olur.

1926 yılında Jasper Deeter, Ida Raugh, Hugo Gellert ve John Howard Lawson tarafından kurulan Workers' Drama League, Amerikan tiyatrosunda toplumsal değişimi amaçlayan ilk tiyatro topluluğudur. Topluluk, ilk olarak Michael Gold yönetmenliğinde, Passaic New Jersey'deki tekstil fabrikasında çalışanların ücretlerinde yapılan kesinti sonucu ayaklanan işçilerin durumunu anlatan *Strike!* (*Grevde!*) adlı oyunu sahneler. Olaylar, sembolik karakterler ve koro vasıtasıyla, seyirciye göstermeci bir biçimde aktarılır. Oyun, yapısı itibarıyla Rusya'da devrim sırasında, özellikle köylü ve işçilere komünizmi anlatmak amacıyla kurulup, ülkenin farklı bölgelerine gönderilen mavi önlük (blue blouse) topluluklarının sahnelediği oyunlara benzemektedir. Workers' Drama League, iki sene ayakta kalmayı başarır. Bu durumun nedeni, daha önce de belirtildiği gibi "toplumsal koşulların henüz bu tür bir tiyatroyu talep edecek duruma gelmeyişi"dir.[64] Ne var ki, Workers' Drama League daha sonraki toplulukların daha iyi organize olması için iyi bir örnek teşkil eder.

---

[63] Colette, Anne Hyman., "Culture as Strategy: Workers' Theatre and the American Labor Movement in the 1930's" **Ph.D. Dissertation**, University of Minnesota, 1990, s. 7.

[64] Elam, Harry Justin., "Theatre for Social Change: The Artistic and Social Vision in Revolutionary Theatre in America 1930-1970", **Ph.D. Dissertation**, University ot California Berkeley, 1978, s. 127-128.

1927 sonbaharında Michael Gold, John Dos Passos ve John Howard Lawson gibi isimlerin desteğiyle New Playwrights Theatre kurulur. Topluluk içerik ve yapısal olarak devrimci tiyatro anlayışını benimser. Topluluğun finansörlüğünü milyoner bankacı Otto Kahn yapar. Kahn'dan aldıkları destek sayesinde, topluluk oyun seçerken ticari kaygıya düşmez. Ne var ki New Playwrights Theatre istediği başarıyı bir türlü yakalayamaz. Bu başarısızlığın temelinde iki neden vardır. Ekip, tiyatroda devrimci amacın nasıl şekillenmesi gerektiği gibi temel bir noktada ortak bir görüş belirleyemez. Bu sorun, yeni keşfettikleri yenilikleri, işçi sınıfına hizmet etmeye yarayan unsurlar olmaktan çıkarıp, "sanatsal heves"lerinin bir parçası haline getirir.[65] Kısacası sanat, devrimci görüşün hizmetindeyken, zaman zaman devrimci görüş deneysel tiyatro için kullanılmıştır. Ortak bir sanat anlayışını oturtamayan topluluk, enerjisini hiçbir zaman işçi sınıfından almayı başaramadığından seyirciyle gerçek bir bağ kurulamamıştır.

Bütün bu eksiklikler önemli etkenler olmasına rağmen, başarısızlığın tek nedenini toplulukta aramak doğru olmaz. Amerikan toplumu bu dönemde devrimci ve radikal bir tiyatro anlayışını benimseyecek koşullardan yoksundur. C.W.E Bigsby'nin ifade ettiği gibi: "New Playwrights topluluğunun oyun yazarları, Avrupa'nın tarihsel ve politik geçmişiyle güçlenmiş bir unsuru, biraz karmaşık ve farklı amaçlarla Amerikan tiyatrosuna enjekte etmek istediler, ancak Amerika bunu benimseyecek köklerden yoksundu."[66]

Görüldüğü gibi I. Dünya Savaşı sonrası Amerika'da oluşan ekonomik ve toplumsal koşullar Almanya'daki gibi politik tiyatronun oluşumuna uygun olmamıştır. 1920'lerde politik tiyatro adına yapılan girişimler, toplumsal ihtiyaçtan çok, sol görüşlü bazı sanatçıların bireysel çabalarının ürünü olmuştur. Ancak unutulmamalıdır ki bu denemeler, 1930'larda ortaya çıkacak olan İşçi Tiyatrosu Akımı'nın temelini oluşturması açısından son derece önemli bir yere sahiptir. Örneğin New Playwrights Theatre'da etkinlik göstermiş pek çok isim, daha sonra hareketlenen işçi tiyatrolarında adı geçen önemli sanatçılar arasında yer almıştır.

---

[65] A.e., s. 130-136.

[66] Bigsby, C.W.E., **A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama**, New York, Cambridge University Press, 1982, s. 198.

Tiyatro sahnelerinde 1930'larda yaşanan bu değişimi belirleyen temel olay, 1929 yılında borsanın çöküşüyle başlayan Büyük Buhran olur. I. Dünya Savaşı'nın etkileri kısa sürede atlatıldığından, bu krizin uzun süreceğine ya da işsizler ordusu yaratacağına ihtimal verilmez. İş çevreleri ise modern ekonominin, bin bir çeşit ürünün üretim ve tüketimi karşısında "kriz geçirmez" olduğu kanaatindedir.[67] Ne var ki, bu olumlu beklentilerin aksine işsizlik 1930'lar boyunca düzenli olarak artarken, üretim azalır ve bankaların çoğu iflas eder. Avrupa'nın da krizden etkilenmesiyle ihracat durma noktasına gelir. Her dört işçiden biri işten çıkarılırken, geri kalanların çoğu yarı zamanlı işlerde çalışarak ayakta durmaya çalışır.[68]

Franklin Roosevelt'in başkan seçilmesiyle, ekonominin düzelmesi ve ülkenin yeniden yapılanması için New Deal adında bir program geliştirilir. Bu zorlu süreçte, insanlar alternatif arayışlara yönelir. Bu arayışlara, I. Dünya Savaşı sonrası yeterince ses getiremeyen işçi hareketinin politik tiyatroyu keşfetmesi eşlik eder ve 1930'lu yıllarla politik tiyatro uzun süren sessizliğini bozar.

Bu dönem politik tiyatro yapan topluluklar üç kategoride incelenebilir: İşçi toplulukları, bağımsız amatör topluluklar ve profesyonel topluluklar. İşçi toplulukları daha militan bir yapıya sahiptir ve kapitalizmin yerine komünizmi getirmek amacıyla hareket ederler. Ülkenin dört bir yanına dağılan bu topluluklar genellikle kendi yazdıkları oyunları sahnelemişlerdir, ancak bu oyunların birçoğu basılmamış olduğundan günümüze ulaşmamıştır. League of Workers' Theatre, Workers Laboratory Theatre, Labor Stage gibi topluluklar bu grubun önemli temsilcileri arasındadır. Bağımsız amatör topluluklar ise, orta sınıfa mensup, ancak işçi sınıfının amaçlarını benimsemiş oyunculardan oluşur. Theatre of Action, özellikle 1934 yılında sahneledikleri *Newsboy* oyunuyla bu anlamda önemli bir yere sahiptir. Profesyonel topluluklar ise daha çok Federal Tiyatro Projesi kapsamında çalışmıştır. Radikal bir duruş sergilememiş olsa da, dönemin en önemli profesyonel topluluklarının başında Group Theatre gelir.

Bu kategorilerden ilkine dahil edilebilecek diğer bir oluşum ise göçmenlerin oluşturduğu ve kendi dillerinde politik oyunlar sahneleyen topluluklardır. Bu topluluklar, Rus ajit-prop oyunlarıyla daha önce karşılaştıklarından, bu türü

[67] Himmelberg, a.g.e., s. 8.
[68] A.e., s. 7-9.

Amerika'da kendi amaçları doğrultusunda kullanırlar. Bu topluluklardan en etkin olanı New York'ta, John Bonn yönetmenliğinde Almanca oyunlar sahneleyen Prolet Bühne'dir.[69] Prolet Bühne'nin çalışmalarından etkilenip ajit-prop tarzında oyunlar sahneleyen ilk topluluk Workers Laboratory Theatre olur.

1920'lerdeki politik tiyatro çabalarıyla kıyaslandığında Workers Laboratory Theatre dönemin doğal koşullarının bir oluşumudur. Bu durumu en güzel grup üyelerinden Will Lee'nin bir anekdotu özetler. Topluluğa katılmak için başvuru yapan Lee oyuncuların doğaçlamalar yaptığı bir odaya alınır. Yönetmen Lee'ye: "Yağmur yağıyor, açsın ve hava da çok soğuk. Tam bu sırada fırının yanından geçmektesin. Hadi devam et!" der. Lee'den oynaması istenilen durum, ona hiç de yabancı değildir. Lee, meteliksiz olduğunu ve sürekli soğuk hava ve açlıkla mücadele ettiği için istenileni yapmakta hiç de zorlanmadığını ifade eder.[70] Lee'nin ilk performansı olan bu doğaçlama, onun için yeni bir şey değil, hayat mücadelesinin bir parçasıdır sadece. WLT kurulduğu günden itibaren, Lee gibi tiyatroyla hiç ilgilenmemiş, ancak aynı mücadelede yer almak isteyen bütün işçilere kapılarını açmıştır.

1920'lerde kurulan işçi tiyatrolarının aksine, WLT amacını en baştan itibaren kesin bir biçimde ortaya koyar ve Marksist ideoloji doğrultusunda çalışmalarını sürdürür. Daha önce kurulan topluluklardan bir diğer farkları da, seyirci ile kurdukları bağ olur. Bu bağın kurulmasında temel faktör elbette dönemin koşullarıdır, ancak topluluğun amacını net bir biçimde belirleyip, işçilerin temel sorunlarına odaklanması bu başarının sürdürülmesinde etkili olur. Topluluk, işçileri harekete geçirmek için bu bağın önemini kavramış ve aralarına yeni bir oyuncunun, yani izleyicinin, katıldığını sık sık dile getirmiştir.[71] Oyunlar, bu bağ sayesinde neredeyse bir ritüele dönüşür. İzleyiciler zaman zaman bir oyun izlediklerini unutur ve oyuna içlerinden geldikleri gibi dahil olurlar.

[69] Elam, Harry Justin., "Theatre for Social Change: The Artistic and Social Vision in Revolutionary Theatre in America 1930-1970", **Ph.D. Dissertation**, Harvard University, 1978, s. 140-141.
[70] Jay Williams'dan alıntılayan Chinoy, Helen Krich., "The Poetics of Politics: Some Notes on Style and Craft in the Theatre of the Thirties", **Theatre Journal**, Vol. 35, No. 4, Ideology & Theatre, Dec., 1983, s. 481.
[71] Elam., a.g.e., s. 142.

Workers Laboratory Theatre kendi bünyesinde her an oyun sahnelemeye hazır olabilecek Shock Troupe adında yaklaşık on kişilik ayrı bir kumpanya kurar. Shock Troup, ücretli oyunculardan oluşmaz ancak, son derece profesyonel oyunlar sahneler. Komünal bir yaşam süren topluluk, beş odalı bir apartmanda on iki kişi kalır. Talep edildiğinde sokak köşelerinde, herhangi bir kafede ya da bir işçinin evinde oyun sahnelerler. Ajit-prop, bu ekibin özenli çalışmalarıyla daha etkin ve daha incelikli bir biçim alır. Özellikle Kasım 1933 yılında sahneledikleri *Newsboy* adlı oyun büyük yankı uyandırır. Oyunu izleyip de, oyunun teknik ihtişamından etkilenmeyen çok az kişi olur. [72]

Amerika'da Almanca ajit-prop çalışmalar yapan Prolet-Bühne ile WLT farklı tiyatro topluluklarının oluşumunda etkili olur ve ülkenin farklı bölgelerinde benzer çalışmalar yapan topluluklar ortaya çıkar. Bu grupları organize etmek ve ortak bir çalışma planı doğrultusunda hareket etmek için *Workers Theatre* adlı bir dergi çıkarılır. İlk sayısı Nisan 1931'de çıkan derginin amacı farklı bölgelerde politik tiyatro ile ilgilenen toplulukları bilgilendirmektir. Daha sonra adı *New Theatre* olarak değiştirilen dergiden, 1934 yılında hiç bir reklam geliri olmaksızın on bin adet basılır. Bir sonraki sene derginin başarısı devam eder ve bu rakam ikiye katlanır. Böylece *New Theatre*, sadece dört sene içinde son derece prestijli dergiler arasında yerini alır.[73]

Bu dönemin önemli oluşumlarından bir diğeri de Theatre Union olur. 1932 yılında Charles Friedman önderliğinde kurulan Theatre Union, işçi tiyatrolarının amatörce sahneledikleri ajit-prop oyunları bir kenara bırakıp devrimci oyunları profesyonelce sahneleme amacında olduklarını bildirir:

> Bizler, çoğunluğu ilgilendiren ekonomik, duygusal, kültürel sorunları ve derin toplumsal yaraları cesurca irdeleyen oyunlar sahneliyoruz. Oyunlarımız genellikle sahnelerde umursanmayan ya da alaya alınan kitlelere doğrudan hitap ediyor. Bu oyunların, kabul gören sosyal normlara uymasını elbette beklemiyoruz. Biz yeni oluşmuş profesyonel bir tiyatroyuz, ve topluluğun temelini işçi ve kitlelerin umutları ve çıkarları oluşturuyor.[74]

---

[72] Chinoy, Helen Krich., a.g.e., s. 481.
[73] Elam, a.g.e., s. 148-149.
[74] Himelstein, Morgan Y., **Drama Was a Weapon: The Left-Wing Theatre in New York 1929-1941**, Westport, Rutgers University Press, 1976, s. 551.

Sahnelenen oyunlar, işçilerin yaşam mücadelelerini konu alırken, aynı zamanda orta sınıfa mensup izleyiciyi de tiyatroya çekmeyi amaçlar. 1933-1937 yılları arası etkinliğini koruyan topluluğun ilk oyunu savaş karşıtı *Peace on Earth* olur. Albert Maltz ve Georg Sklar tarafından kaleme alınan oyun, daha sonraki oyunlar için temel bir örnek teşkil eder. Oyun orta sınıf bir profesörün işçiler için kendini feda edişini anlatır. Oyununda liman işçileri savaş malzemelerinin nakliyatını protesto etmek için greve gider. Peter Owens adlı bir işçi işini kaybetme pahasına greve katılır ve hapse girer. Ancak Owens'ın çabaları boşa gitmez ve işçiler istediklerini elde ederler. Oyunun 125 kez sahnelenmesiyle, Theatre Union büyük bir başarı yakalar. Bu başarı, topluluğun bir sonraki oyunları *Stevedore* için de geçerli olur. *Stevedore*, Eugene O'Neill'ın daha önce irdelemeye çalıştığı hassas bir konuyu, ırkçılığı ele alır. Ancak O'Neill bu meselenin psikolojik boyutlarını işlerken, Peters ve Skar ırkçılığın kapitalizm ile olan bağlantılarını deşifre etmeye çalışır.[75] Topluluğun sahnelediği *Let Freedom Ring*, *Marching Song* gibi diğer oyunlar benzer toplumsal sorunları konu alır ve her oyun, kötü koşulların ancak işçilerin birlik olmasıyla değişebileceği mesajıyla sona erer. Başarılı oyunlara imza atan Theatre Union, 1937 yılında Federal Tiyatro Projesi'nin profesyonel oyunları daha uygun fiyatlara sahnelemesi sonucu izleyici kaybeder ve dağılır.

Theatre Union'dan da uzun süre ayakta kalmayı başaran bir diğer profesyonel topluluk 1931 yılında kurulan Group Theatre olur. Moskova Sanat Tiyatrosu'nda Stanislavski'nin yöntemlerini gözlemleyen grup üyeleri, bu yenilikleri Amerika'da uygulamaya çalışır. Ekip üyeleri oyuncularının hepsini aynı şekilde çalıştırmaya özen gösterir.

Group Theatre özellikle, ülkenin sorunlarını ustalıkla sahneye taşıyabilecek yeni oyun yazarları arayışındadır. Clifford Odet's bu dönemde Group Theatre'ın en büyük keşfi olur. Odets'ın kaleme aldığı *Waiting for Lefty* dönemin en başarılı oyunu olur. Tek perdelik oyun, bir araya gelmiş taksi şoförlerinin grev hakkındaki tartışmalarını konu alır. Oyunun bu kadar yankı uyandıracağı beklenmemiş, ve oyuncular prömiyer sonrası müthiş bir coşkuyla karşılaşmıştır. Seyirci öylesine etkilenmiştir ki, oyun sonrası topluluk tam 28 kez sahneye geri çağrılır. Seyirciler

[75] Bigsby, a.g.e., s. 205-206.

alkışlamaktan yorulduklarında ayaklarını yere vurarak heyecanlı atmosferi sürdürür. *Waiting for Lefty*, daha sonra Group Theatre tarafından Broadway'de 168 kez ve bir yıl içinde Amerika'da elliye yakın şehirde, farklı tiyatro toplulukları tarafından sahnelenir.

Oyun aynı zamanda Amerikan tiyatro tarihinde en çok sansüre uğrayan oyunlardan biri olmasıyla bilinir. Boston'da New Theatre Players bu oyunu sahneledikten sonra kadrosunda yer alan dört oyuncu tutuklanır. Oyun yetkililerce uygunsuz bulunur ve polis oyunun bir daha sahnelenmemesi için gerekli önemleri alacağını ifade eder.[76]

Group Theatre 1930'ların işçi tiyatrolarıyla aynı grupta değerlendiriliyor olsa da, bu topluluğun bahsedilen işçi tiyatrosu topluluklarından farklı olan yönleri göz ardı edilmemelidir. Her şeyden önce topluluğun toplumsal olaylara yaklaşım tarzı "devrimci" değil, "reformist"tir. Topluluğun temel mottosu "sınıf mücadelesinde tiyatronun bir araç olarak kullanılması" değil, "tiyatronun hayatı yansıtan bir ayna" olmasıdır. Örnek aldıkları isimler politik tiyatronun ilk örneklerinden ajit-propun eski uygulayıcıları değil, Avrupa'da radikal sanat yapan isimlerdir.[77] Martin Banham'ın da benzer şekilde ifade ettiği gibi topluluk "politik olarak duyarlı ancak artistik idealleri de göz önünde bulundurmayı" ihmal etmemiştir.[78] Bu ılımlı görüşün aksine C.W.E Bigsby topluluğun "hiç bir zaman tutarlı bir politik görüş sergilemediği"ni iddia eder.[79] Group Theatre toplumsal sorunları konu edinmiş, ancak bu faktör onlar için her zaman bir öncelik olmamıştır.

Group Theatre'ın tiyatro serüveni, on yıl kadar sürer ve bu süreçte kullandıkları çalışma teknikleri, pek çok topluluk tarafından örnek alınır. 1935 yılında Federal Tiyatro Projesi'nin yürürlüğe konmasıyla, Amerikan tiyatrosu en heyecanlı dönemlerinden birini yaşar.

Büyük Buhran sonrası politik oyunlarla ülkedeki sorunları dile getirmeye çalışan topluluklar ortaya çıkmış olmasına rağmen, ekonominin çöküşüyle sanat

[76] Seward, Lori, David Barbour, "Waiting for Lefty", **The Drama Review**, Vol 28, No. 4, Winter, 1984, s. 38-42.
[77] Portz, Charles R., "A Study of Political Theatre and Social Movements" **Ph.D. Dissertation**, The City University of New York, 1995, s. 75-76.
[78] Banham, Martin., **The Cambridge Guide to Theatre**, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, s. 1142.
[79] Bigsby, a.g.e., s. 161.

alanında genel bir durgunluk yaşanır. Hükümet bu durgunluğu ortadan kaldırmak ve sanata destek vermek amacıyla, 1935 yılında Federal Tiyatro Projesini yürürlüğe koyar. İşsiz sanatçılara iş sağlamak amacıyla ortaya çıkan bu proje, müzisyen, yazar, ressam, heykeltıraş, tiyatrocu gibi farklı alanlarda çalışan sanatçıları bir araya getirir. Dönemin başkanı Roosevelt, bu projenin başına Hallie Flanagan'ı getirir.

Proje, sanat çevrelerinde farklı tartışmalara neden olur. Üst sınıfa hitap eden sanatın, orta ve alt sınıfı, hedeflendiği ölçüde tiyatro salonlarına çekemeyeceğini öne sürenler olur. Bu tartışmalar kısa sürede son bulur. Beklenenin aksine insanlar proje dahilinde olan her tür etkinliğe akın eder. Dört sene içinde proje kapsamında 1200 prodüksiyon gerçekleştirilir. Seyirci sayısı otuz milyonu bulur ki, bu ABD'de her beş kişiden birinin bu projeye ilgi gösterdiğini ortaya koyar. Bu sayının %65'inin ise daha önce hiç tiyatroya gitmemiş insanların oluşturduğu düşünülürse, projenin kısa sürede hedefine ulaştığı söylenebilir. İzleyici sayısının yanısıra izleyicilerin bölgelere göre dağılımı da projenin başarısının önemli bir göstergesidir. İzleyiciler sadece New York gibi büyük bölgelerde yoğunlaşmaz. Flanagan, otuz farklı eyalette tiyatro programlarının hazırlanıp yürütülmesiyle ilgilenir. Oyunların sadece tiyatro salonlarında değil hastane, cezaevi, yetimhane, kilise, park gibi farklı yerlerde sahnelenmesi sağlanır.[80] Böylece oyunlar farklı bölgelerde yaşayan her kesime rahatlıkla ulaşır. *Federal Tiyatro Dergisi*, dönemin seyircisini şu şekilde tanımlar: "Bizler lise öğrencileri, Bronx'ta yaşayan ev hanımları, Oregan'daki kerestecileriz, Georgia'daki çiftçileriz biz. Zengin ve fakir, yaşlı ve genç, hasta ve sağlıklı. Biz Amerikayız ve bu bizim tiyatromuz."[81] Böylece, tiyatro elit bir etkinlik olmaktan çıkar ve halk ilk defa tiyatro ile samimi bir buluşma yaşar.

Proje kapsamında klasikler, müzikal komediler, çocuk oyunları gibi farklı türden pek çok oyun sahnelenir. Projenin başarısında Hallie Flanagan'ın katkısı büyüktür. Flanagan sadece uluslararası isimlerin projede yer alması için uğraş vermekle kalmamış, yerel repertuarın da gelişimini desteklemiştir. Örneğin Afrikalı-Amerikalı tiyatrosunu desteklemiş ve farklı ülkelerde karşılaştığı yenilikleri projeye dahil etmekten çekinmemiştir. Bu hareketlilik sayesinde ülkede tiyatroyla ilgili

---

[80] Sheridan, Frank, and Linda Leslie., "A User's Guide to the Federal Theatre Project", **OAH Magazine of History**, Vol.11, No. 2, Labor History Winter, 1997, s. 50-51.
[81] Piscator, Maria Ley., a.g.e., s. 32.

çalışmalar artar. Üniversitelerde tiyatro bölümleri açılır, oyun yazarlığı ve oyunculuk atölye çalışmaları yaygınlaşır. Oyun çalışmaları aralıksız sürdürülür ve bunlardan bazıları milyon dolarlık üniversitelerin desteğiyle finanse edilir. Wisconsin Üniversitesi, Yale Üniversitesi, Iowa Üniversitesi gibi prestijli üniversiteler bazen Broadway'i geride bırakan büyük prodüksiyonlara imza atarlar.[82]

Proje çerçevesinde, belgesel tiyatronun gelişiminde önemli yeri olan, gazete tiyatrosu denemeleri başlar. Hallie Flanagan'ın başında bulunduğu gazete tiyatrosu, güncel ya da geçmiş olayları gazete haberleri biçiminde sunan bir propaganda tiyatrosudur. Özellikle gazete tiyatrosu, belgesel tiyatronun Amerika'daki gelişimini etkileyen önemli faktörlerden biri olmuştur. Anlatıcı, göstermeci oyunculuk, gerçek belgelere dayanan bilgi ve projeksiyon kullanımıyla, Piscator'un teknikleri Amerikan tiyatrosunda gazete tiyatrosuyla geliştirilir.

Proje on binlerce kişiye iş olanağı sağladığı gibi, pek çok önemli yeteneğin ortaya çıkmasında etkili olur. Projenin ilk iki yılında en çok dikkat çeken isimler Orson Welles ve John Housemans olur. 1937 yılında bu iki isim projeden ayrılıp Mercury Theater'ı kurar ve Mussolini kılığında Caesar ile *Julius Caesar*, Afrikalı Amerikalı aktörle *Macbeth*, ve Alman başyapıt Georg Bühner'in *Danton'un Ölümü* gibi radikal denemelere imza atarlar. Orson Welles, Amerikan tiyatrosuna epik tiyatronun birtakım özelliklerini tanıtır, klasikleri tekrar yorumlar, ve seyirciyi oyunda aktifleştirmek için çalışır.[83] Dört yıl süren proje, John Houseman, Arthur Kennedy, Sidney Lumet, E.G. Marshall, Arthur Miller ve Orson Welles gibi pek çok oyuncu ve oyun yazarının yetişmesine olanak tanır. Bu olumlu sonucun yanısıra, proje Amerikan tiyatrosunun New York'ta merkezileşmesini büyük ölçüde önlemiştir. [84] Projenin sürdüğü dört yıl boyunca ülkenin hemen hemen her yerinde bir oyun izlemek mümkün duruma gelir.

1939 yılında Amerika Aleyhtarı Aktiviteleri Soruşturma Komisyonu'nun şikayetiyle projeye sağlanan parasal destek son bulur. Soğuk Savaş'ın parçası olan McCarthycilik etkisini gösterir ve tasarıda çalışanların çoğunun komünist olduğu gerekçesiyle proje durdurulur. Bu projesinin sona ermesi Amerikan belgesel

---

[82] A.e., s. 35.
[83] Piscator, Maria-Ley, a.g.e. s. 35.
[84] Sheridan Frank, Linda Leslie., a.g.e., s. 50-51.

tiyatrosunun da bitişi anlamına gelir. Erwin Piscator 1951 yılında Amerika'yı terk edene kadar çalışmalarını sürdürmesine rağmen, politik tiyatro uzun süre etkinliğini yitirir.

1.1.2.1. Erwin Piscator ve Tiyatro Atölyesi

Gary Fishor Dawson'a göre Amerikan belgesel tiyatrosunun tarihi demek pek çok açıdan Piscator'un Amerika'daki belgesel tiyatro çalışmaları demektir.[85] Piscator Amerika'ya yerleşmeden önce, Amerika'da Federal Tiyatro Projesi kapsamında gazete tiyatrosu gibi belgesel nitelik taşıyan bazı denemeler göze çarpsa da, Amerikan seyircisinin belgesel tiyatro ile buluşması Piscator'un çalışmaları ile başlar.

Broadway izleyicisinin Piscator ile tanışması eleştirmenlerin yarı belgesel olarak nitelediği *The Case of ClydeGriffiths* ile başlar. Theodore Dreiser'ın yazdığı *An American Tragedy* adlı romanı, *The Case of Clyde Griffiths* adıyla, Erwin Piscator ile Lena Goldschmidt tiyatroya uyarlar. Oyun, Piscator Amerika'ya gelmeden önce Jasper Deeter yönetmenliğinde, The Hedgerow Theatre tarafından 1935 yılında sahnelenir, dört yıl boyunca repertuarda kalır ve tam 69 kez oynanır. Bu başarı, oyunu Broadway'a taşır ve *The Case of Clyde Griffiths* 1936 yılında Group Theatre tarafından bir kez daha yorumlanır.[86] Oyun, ekonomik krizle boğuşan alt sınıf bir gencin kapitalist sistemle boğuşmasını konu alır. Her sahnenin başında anlatıcı, Clyde'ın çalıştığı fabrikadaki kişi sayısı, işçilerin aldığı ücret gibi birçok detayı belgelerden okur. Bu gibi unsurlar, oyunun yarı belgesel olarak değerlendirilmesine neden olur.[87] Oyunda, anlatıcı, episodik yapı, aynı anda iki sahnenin kullanımı, film, projeksiyon gibi Piscator'un sahne teknikleri kullanılır. Bu dönemde epik tiyatro teknikleri öylesine yeni bir şeydir ki, Daily Mirror'da 15 Mart 1936 tarihinde çıkan bir yazıda bu denemeleri "ultra modern" ve *The Case of Clyde*

---

[85] Dawson, a.g.e., s. 59.
[86] Evans, a.g.e., s. 67.
[87] Dawson, a.g.e., s. 70.

Griffiths ise "kimsenin kaçırmaması gereken bir oyun" olarak nitelendirilir.[88] Piscator daha Amerika'ya ayak basmadan el attığı projeler yankı uyandıracak kadar etkili olur ancak, kendisinin Amerika'da bulunduğu dönemde politik tiyatronun eski etkinliğini yitirmesi onun için büyük bir şansızlık olur.

Tolstoy'un eseri *Savaş ve Barış*'ı sahnelemek için Amerika'ya gelen Piscator aradığı desteği uzun süre bulamaz. Amerika'da kalabilmenin yollarını arayan Piscator, The New School for Social Research üniversitesinde tiyatro bölümü açmak için Dr. Alvin Johnson ile görüşmeler yapar. Dr. Johnson, o dönemde savaştan kaçan sanatçı ve aydınlara üniversitenin kapılarını açan bir isim olarak bilinirdi. Piscator, o güne kadar oyunculuk ve yönetmenlik yapmış olduğundan, kendisini sınıfta ders anlatan bir eğitmen olarak görmekte zorlanır. Bu yüzden Piscator, sınıfta anlattıklarını uygulayabileceği bir atölye çalışması fikrini Dr. Johnson'a sunar. Sahnelediği oyunların içeriğini bilen Dr. Johnson bu öneriye ilk başta temkinli yaklaşır ve Almanya'daki politik tiyatro çalışmalarına ve yazdığı *Politik Tiyatro* kitabına değinerek, üniversitenin radikal oyunları destekleyemeyeceğini ima eder. Piscator'un biyografi yazarı Goertz'e göre Piscator o günden sonra "politik tiyatro" terimini özellikle kullanmaz ve üniversitedeki atölye çalışmalarını "epik tiyatro" olarak değerlendirir.[89] Piscator'un bu özenli duruşu sadece Dr. Johnson ile olan anlaşmalarından değil, Amerika Aleyhtarı Aktiviteleri Soruşturma Komisyonu'nun Piscator, Brecht ve Eisler gibi pek çok sanatçının çalışmalarını takip etmesinden de kaynaklanır. Amerika'da bulunduğu süre boyunca Piscator "temkinli bir misafir"[90] olarak çalışmalarını sürdürür.

Piscator, New School for Social Research'e bağlı olarak Tiyatro Atölyesi (Dramatic Workshop) çalışmalarına 1940 yılında başlar. Ülkenin en önemli isimlerini bir araya getiren Piscator, Amerikan tiyatrosuna o güne kadarki en önemli katkılarından birini yapar ve New York'u tiyatro eğitiminin merkezi haline getirir. Okul her öğrenciyi oyunculuk, yazarlık, dekor, ışık gibi pek çok konuda temel bir eğitimden geçirdikten sonra, öğrencinin kendi seçimine göre uzmanlaşmasına olanak sağlar. Yetişen öğrencilerle birlikte, Piscator eğitimciliğin yanısıra oyun sahnelemek

88 A.e., s. 71.
89 Connelly, a.g.e., s. 3.
90 Willet, John., "Erwin Piscator: New York and The Dramatic Workshop 1939-1951", **Performing Arts Journal**, Vol. 2, No.3, Winter, 1978, s. 3.

için üniversiteye bağlı Stüdyo Tiyatro'sunu (Studio Theatre) kurar. Topluluk, profesyonel oyuncularla Tiyatro Atölyesi'nin yetiştirdiği oyuncuların bir araya gelmesiyle oluşur. Broşürlerinde belirtildiği gibi, topluluk "broadway'da sahnelenemeyen oyunları" seyirciyle buluşturmayı amaçlar.[91] Seçilen oyunlar, tartışma yaratacak, ancak açık politik mesajlar iletmekten uzak oyunlar olur.

Okul sayesinde amatör oyuncular profesyonellerle çalışma fırsatı bulur ve Piscator'un üzerinde durduğu kolektif çalışma yöntemleri daha sonra öğrencileri tarafından yaygınlaştırılır. Stüdyo Tiyatrosu sayesinde başka hiçbir yerde izlenmesi mümkün olmayan oyunlar sahnelenir. 1945 yılında New York'un en prestijli tiyatro okullarından biri durumuna gelen okul, Piscator ülkesine dönmeden bir sene önce, 1950 yılında çalışmalarına son verir.

Federal Tiyatro Projesi'ni ortadan kaldıran HUAC, aynı suçlamaları Erwin Piscator'a yöneltir. Almanya ile savaşın sona erdiği ve yeni düşmanın komünizm olduğu bir dönemde politik tiyatro ile ölçülü denemeler yapmış olmasına rağmen, Piscator pek çok çevre tarafından hoş karşılanmaz. 6 Ekim 1951 tarihinde Piscator'a komisyonun karşısına çıkması için celp kağıdı gelir.[92] Komisyonla görüşmeyi reddeden Piscator bir sonraki gün Hamburg'a bir bilet alır ve Batı Almanya'ya geri döner. Piscator'un ülkeyi terk etmesinden kısa bir süre sonra Tiyatro Atölyesi çalışmalarına son verir ve, "ülkenin en büyük tiyatro okulunun bir komünist tarafından kurulup idare edildiğini tüm dünyanın bilmesine pek de hevesli olmayan üniversite yönetimi kapılarını sessizce kapar."[93]

Piscator'un öncülüğünü yaptığı total tiyatro anlayışı, Amerika'da birçok alternatif tiyatro topluluğunun oluşumunu hazırlar. 20. yüzyıl tiyatrosunun iki radikal ismi olan Julian Beck ve Judith Malina'nın kurduğu off-off-Broadway'in en uzun ömürlü gruplarından olan Living Theatre bu oluşumların başında gelir. Deneysel pek çok çalışmaya imza atan grup, Bread and Puppet Theatre, San Francisco Mime Troupe, El Teatro Campesino ve Free Southern Theatre gibi başka toplulukları da etkilemiştir.

---

[91] Willet, a.g.e., s. 6.
[92] Dawson, a.g.e., s. 59-60.
[93] Connelly, a.g.e., s. 24.

Genel bir değerlendirme yapacak olursak, Piscator kariyerinin diğer dönemlerine kıyasla Amerika'da çok daha kısır bir dönem geçirmiştir. Almanya'daki radikal çalışmalarına kıyasla, Piscator'un bu dönem çok daha ılımlı oyunlar sahnelediği ya da sahnelemek zorunda kaldığı söylenebilir.

Görüldüğü gibi ABD'de politik tiyatro 1920'lerde Almanya ve Rusya'da bulunan Amerikalı sanatçıların etkisiyle gündeme gelir, ancak toplumsal koşulların elverişli olmayışı bu çabaları boşa çıkarır. 1929 yılında yaşanan ekonomik kriz, insanları çıkış arayışına, işçi sınıfını ise bu arayışta tiyatroya yöneltir. Böylece politik tiyatro, ABD'de gerçek anlamda 1930'lu yıllarda devrimci işçi tiyatrosu akımının yaygınlık kazanmasıyla karşımıza çıkar. Ne var ki bu hareketlilik 1937 yılında etkisini yitirir ve 1940'larda tamamen ortadan kalkar. ABD'de politik tiyatro çalışmaları Büyük Buhran sonrası uygun koşulların oluşmasına rağmen, beklenenden daha durgun bir gelişim izler. Politik tiyatronun etkinliğini koruyamaması ve bu dönem oluşan toplulukların neredeyse hiç birinin uzun ömürlü olamayışı dikkat çekicidir. Robert Himmelberg'in tespiti bu aşamada son derece aydınlatıcıdır. "Amerikalılar genel anlamda 1930'larda karşılaştıkları çetin sınav karşısında son derece sabırlı bir tutum sergilemişlerdir. Krizin en kötü günlerinde çoğunlukla pasif kalmışlardır."[94]

Almanya ile kıyaslandığında, politik tiyatronun tabandan gelen bir hareketle değil, daha çok ideolojik nedenlerden ötürü elit kesimin verdiği çabayla ortaya çıktığı söylenebilir. Sonrasında gelen işçi hareketi ise yaşanan ekonomik krize rağmen, uzun süre etkinliğini koruyamaz. Oysa uzun süren ekonomik bunalımın, Amerikalıların geleneksel değerlerini sarsacağı düşünülürken "işini ve mallarını kaybeden Amerikalıların, topluma derinden hakim olan kişisel çabanın insanın başarısını ve zenginliğini belirlediği görüşüyle paralel olarak, sistemden ziyade kendilerini suçlu bulduğu" söylenebilir. Bu toplumsal yapı çerçevesinde, politik tiyatro geleneği Amerikan tiyatrosuna köklü bir biçimde yerleşmemiştir.

---

[94] Himmelberg, a.g.e., s. 10.

1.1.3. İngiltere: Köklü Politik Tiyatro Geleneği

İngiltere'de politik tiyatro en önemli çıkışını Almanya ve Amerika'da olduğu gibi I. Dünya Savaşı sonrası yapmıştır. Ne var ki, politik tiyatro İngiltere'de köklü bir geçmişe sahip olduğundan, politik tiyatronun I. Dünya Savaşı'na kadar nasıl bir seyir izlediğine kısaca değinilecektir. Raphael Samuel, İngiltere'de politik tiyatronun ilk örneklerini 19. yüzyılda bulur. Samuel, 1841 yılında Avam Kamarası'nın binasını inşa eden taş ustalarının mücadelesini konu alan ve Victoria Tiyatrosu'nda sahnelenen oyunu, İngiltere'nin ilk politik tiyatro örneği olarak değerlendirir.[95] Greve giden işçiler çareyi Victoria Tiyatrosu'nu kiralayıp durumlarını anlatan bir oyun sergilemekte bulurlar. Oyun politik tiyatronun ilk örneklerinden biri olmasına rağmen, oyundaki işçilerden birinin sözleri bu türün en önemli özelliklerinden birine işaret eder:

> Bizleri köle yapacaklardı, belki daha da beter bir şey
> Ama bizler hala insan olduğumuzu göstermek için greve gittik
> Ve mertliğe değer veren herkes bize destek verdi –
> Basın dışında herkes-
> Basın! Köleliğe can veren basın
> Gerçek ve adalet karşısında ayak diretebilecek mi?[96]

Politik tiyatronun, özellikle belgesel oyunların, günümüzde de yazılmasını tetikleyen nedenlerin 19. yüzyıldaki bir işçinin isyanıyla benzerlik göstermesi dikkat çekicidir. Günümüzde pek çok eleştirmen, belgesel oyunların yazılmasının en önemli nedenleri arasında, halkın hükümete ve medyaya olan güvenini yitirmesi olarak görür. Bu yüzden, son dönemlerde belgesel oyun yazarları, medyada yer alan bilgileri minimum düzeyde kullanırken, gerekli bilgileri röportaj yoluyla elde etme yoluna gitmektedir.

Raphael Samuel'e kıyasla Amelia Howe Kritzer, İngiltere'de politik tiyatro geleneğini daha da geçmişe götürür ve 1562'de Thomas Sackville ve Thomas

[95] Samuel, Raphael., "Workers Theatre 1926-36", **Performance and Politics in Popular Drama**, Ed. David Bradby, Louis James and Bernard Sharratt, Cambridge, Cambridge University Press, 1980, s. 213.
[96] Samuel, Raphael, Tom Thomas., "Documents and Texts from the Worker's Theatre Movement (1928-1936)" **History Workshop**, No:4, Autumn, 1977, s. 103.

Norton'un birlikte kaleme aldıkları *Gorbuduc* adlı tragedyayı örnek göstererek, İngiltere'de politik tiyatronun "gücünü köklü geçmiş"inden aldığını vurgular.[97] Püritenlerin saldırılarına karşın, İngiliz tiyatro tarihinin en parlak ve hareketli dönemi olan I. Elizabeth döneminde sahnelenen oyun, Gorboduc adlı kralın ülkeyi iki oğlu arasında bölüştürmesi sonucu yaşanan taht kavgasını konu alır. Benzer şekilde, Elizabeth döneminde yaşanan siyasi entrikaların izlerini, özellikle usta oyun yazarı Shakespeare'in oyunlarında görmek mümkündür. Günümüzde sahnelenen politik tiyatro örnekleriyle birebir örtüşmüyor olsa da, Shakespeare, işlediği tema ne olursa olsun, oyunlarının çoğunu politik bir zemine oturtmuştur. Oyunlardaki siyasi olaylar ile o dönemde tartışılan olaylar arasındaki bağlantılar bazen Shakespeare tarafından Bakire Kraliçe'nin kayıtsız kalamayacağı biçimde işlenmiştir. Shakespeare'in *II. Richard* oyununda kralın tahttan zorla indirildiği sahnenin, Kraliçe tarafından sansürlenmesi bu durumun en iyi bilinen örnekleri arasındadır. Bu dönemde Essex Kontu Robert Devereux ile oyundaki Bolingbroke, Elizabeth ile tahtından indirilen II. Richard arasındaki benzerlik gözden kaçamayacak kadar açıktır. 1601 yılındaki Essex isyanı oyundaki Bolingbroke'un isyanı ile özdeşleştirilmiş, hatta *II.Richard*, isyancıların çabasıyla isyandan sadece bir gün önce sahnelenmiştir. Böylece *II. Richard* "tiyatronun otoriteyi sarsmaya yönelik en önemli girişimlerinden"[98] biri olarak tarihte yerini alır.

Elizabeth döneminde altın çağını yaşayan tiyatro, iç savaş ve püritenlerin etkisiyle 1649 yılından başlayarak 11 yıl süren bir karanlığa mahkum edilir. I. Charles'ın idam edilmesiyle başlayan iç savaş general Oliver Cromwell tarafından bastırılır. Cromwell'in parlamentonun başkanı ve sonrasında diktatör olmasıyla süren Commonwealth dönemi Cromwell'in ölümü ve sürgünde olan II. Charles'ın tahta çıkmasıyla sona erer. Sahneler, Kral II. Charles'ın tahta geçmesiyle tekrar hareketlenir. II. Charles, sürgünde olduğu dönemin çoğunu Fransa'da geçirmiş olduğundan bu dönemde tiyatroda Fransa'nın etkisi kısa sürede hissedilir. Restorasyon döneminin başlamasıyla, Elizabeth ve James dönemlerinin oyunları sahnelenmeye devam ederken, yozlaşmış aristokrasiyi işleyen komediler ön

---

97 Kritzer, Amelia Howe., **Political Theatre in Post-Thatcher Britain : New Writing : 1995-2005**, New York, Palgrave Macmillan, 2008, s .4.

98 Dollimore, Jonathan, Alan Sinfield Ed. **Political Shakespeare: Essays in Cultural Materialism**, Manchester, Manchester UP, 1994, s. 8.

plandadır. 18. yüzyılın başı ise az da olsa ilginç politik oyunlar karşımıza çıkar. Bu oyunlar özellikle Avam Kamarası'ndaki otoritesi hissedilir derecede artan Robert Walpole'u eleştirmek için kaleme alınmıştır. Walpole, kendisini yeren oyun yazarlarına engel olmak için 1737'de Ruhsat Yasası'nın (Licensing Act) çıkarılmasını sağlar. Bu yasayla, sahnelenecek oyunlar denetim altına alınır ve oyunlar ancak onaydan geçtikten sonra sahnelenir. Bu olay, özellikle İngiliz politik tiyatrosu açısından son derece önemli bir yere sahiptir. İngiltere sahneleri, oldukça uzun bir süre, 1969 yılına dek, bu yasanın etkisi altında kalacaktır.

1.1.3.1. İşçi Tiyatrosu Akımı

20. yüzyılın başlarında, işçilerin sesini duyurması için yazılan oyunlar Ruhsat Yasasına takılmasına rağmen sahnelenir. Bu durum 1928-1936 yılları arası oluşan İşçi Tiyatrosu Akımı'nın (Workers Theatre Movement) önemli sonuçlarından biridir. Tiyatro Atölyesi'nin kurucularından Howard Goorney, sol kanadın ilk defa "organize olarak" oyun sahneleme girişiminde bulunmasından dolayı, 1928 yılını ve İşçi Tiyatrosu Akımı'nı İngiltere'de politik tiyatro açısından bir dönüm noktası olarak değerlendirir.[99] Ajit-prop anlayışını benimseyen, propaganda yoluyla işçi sınıfının gerçeklerini ortaya koymaya çalışan toplulukların sayısı dikkate değer rakamlara ulaşır. 1930'ların başında İngiltere'de, Sovyet Komünist Parti'sinin prensipleri doğrultusunda oyunlar sahneleyen 150'ye yakın topluluktan söz edilir.[100] Bu toplulukları, burjuva sanatını reddeden Alman dışavurumculuğu ve özellikle İngiltere'de oyunları sahnelenen ve o günlerde tutuklu olan Ernst Toller etkiler.

Bu topluluklar, Tom Thomas'ın deyişiyle "toplumun ve toplumsal güçlerin röntgenini" çekmeyi başarırlar.[101] Kömür yataklarının bulunduğu Bowhill'de, maden işçilerinin yaşamlarını konu edinen oyunların sahnelenmesi, bu saptamanın en güzel örneklerinden biridir.[102]

---

[99] Goorney, Howard, Ewan MacColl, a.g.e., s. 199.
[100] Shank, Theodore., "Political Theatre in England", **Performing Arts Journal,** Vol. 2, No.3, Winter, 1978, s. 48.
[101] Samuel, Raphael, Tom Thomas, a.g.e., s. 107.
[102] A.e., s. 105.

Bu yıllarda Manchester'da etkinlik gösteren önemli topluluklardan biri de Theatre Union olur. Ewan MacColl, öncülüğünü yaptığı bu topluluğun amacını şöyle ifade eder:

> Sosyal ayaklanmaların yaşandığı, savaş ve faşizmin savaş tehlikesi yarattığı bir dönemde olduğumuz için, demokratik insanlar harekete geçmek zorunda kaldı. İnsanların barış için verdikleri mücadelenin farklı biçimleri var ve bunlardan biri de tiyatro. Manchester, demokrasinin güçlerine Theatre Union ile katkıda bulunuyor... Dünya tiyatrolarının repertuarında en çok ihtiyaç duyulan oyunlar, Theatre Union'ın sahnelerinde yerini alacaktır... Her toplumun, hak ettiği türden tiyatrolara sahip olduğu söylenir, eğer bu doğruysa, Manchaster, dünyanın en büyük endüstri ve ticaret merkezi, en iyisini hak ediyor. Theatre Union'ın amacına ulaşması Manchester halkının elindedir.[103]

Bu açıklama tam da İspanya'nın iç savaşa girdiği dönemde yayımlanır. Theatre Union, bu durumun ardından toplanır ve İspanyolların faşizmle verdiği savaşı gündeme getirmek ve bölgeye yardım göndermek için bir oyun sahneleme kararı alır. Bu amaç doğrultusunda İspanyol yazar Lope de Vega'nın 1619 yılında kaleme aldığı Fuenteovejuna oyunu seçilir. Konusu itibariyle o dönem yaşananlara uygun düşmektedir. Oyun, acımasız bir diktatör karşısında ayaklanan kasaba halkının yaşadıklarını anlattığı için, "İspanya'da yaşananların mikrokozmos"u olarak nitelendirilir.[104]

İspanya'daki savaşla hareketlenen sahneler, yeni arayışları da beraberinde getirir. Ekip ilginç çalışmalara imza atar. Almanya ve ABD'deki işçi tiyatrosu akımlarında olduğu gibi seyirci önemli bir yere sahiptir ve Theatre Union bu önemin farkındadır. Fuente Ovejuan sahnelenmeden hemen önce, oyuna gelen birkaç seyirci ile röportaj niteliğinde kısa bir görüşme yapılır. Sorulan sorulara verilen yanıtlar bir dakikayı geçmeyecek uzunlukta not alınır. Bu izleyicilerden, oyunun belli noktalarında araya girip verdikleri cevapları tekrar etmeleri istenir. İzleyici ile oyunun bütünleşmesini sağlayan seyirci ifadelerinden bazıları:

---

[103] Portz, Charles Robert., The Study of Political Theater and Social Movements**, Ph.D. Dissertation**, 1995, City University of New York, s. 128.
[104] Goorney, Howard, Ewan MacColl, a.g.e., s. xxxix-xi.

> Benim adım Arthur D. Pendleton Agecroft Colliery'de maden işçisiyim. Yarı zamanlı çalışıyorum, haftanın üç günü. İspanyolların mücadelesini destekliyorum çünkü onların mücadelesi ile benimki aynı.
>
> Adım Mary Parkinson. Otuz dört yaşındayım, Salford Worral Atölyesinde tekstil işçisiyim. Evliyim ve iki çocuğum var, Norah dört yaşında Eddie ise on iki. Kocam ise kalıpçı ama şu an işsiz. İki senedir işsiz. Bence İspanya'da olanlar ve bizim hükümetimizin faşistleri desteklemesi gerçekten çok kötü.[105]

Daha sonra belgesel oyunlarda sık sık karşımıza çıkacak olan röportaj tekniği Theatre Union tarafından son derece spontane ve işlevsel bir biçimde kullanılmıştır.

Theatre Union, Piscator'un başarılı prodüksiyonu *Aslan Asker Şvayk* ve 1935 yılında ABD'de büyük ses getiren *Waiting for Lefty* oyununu sahneler. MacColl, oyunu dönemin seyircisi için son derece uygun bulur:

> Odett'ın oyunu bizim için ideal bir seçimdi: . . . sınıf mücadelesinin önemli bir meselesini irdeliyordu ve bunu doğrudan ve net bir biçimde yapıyordu. Konusu her kesimden işçiyi ilgilendiriyordu ve diyaloglar, temel eğlencesi Hollywood filmleri olan izleyicinin anlayacağı şekilde kaleme alınmıştı.[106]

Theatre Union'ın başında bulunan ve önemli politik oyunları sahneye koyan Ewan MacColl, ilerleyen dönemlerde başarılı prodüksiyonlara imza atan Theatre Workshop'un kurucu isimlerden biri olur.

Özellikle 1928-1936 yılları arası varlıklarını sürdürmeyi başaran Theatre Union gibi topluluklar, II. Dünya Savaşı'na kadar işçi hareketinin bir parçası olur. Savaş sonrası yaşanan ekonomik bunalım ve etkisini hissettirmeye başlayan Soğuk Savaş'la topluluklar yok olma sürecine girer ve politik tiyatro 1960'lara kadar sessizliğini korur. Uzun süre etkinlik gösterememiş olsalar da bu dönemin toplulukları, 1970'lerde kurulan 7:84, Red Ladder in 1968, ve CAST (Cartoon Archetypal Slogan Theatre) gibi toplulukların "ideolojik kökenlerini" [107] oluşturur.

---

[105] A.e., s. xii.
[106] Portz, a.g.e., s. 130.
[107] A.e. s. 122.

1.2. II. Dünya Savaşı'nın İzleri ve 1960'lar

II. Dünya Savaşı'nda Sovyetler Birliği, ABD ve İngiltere'nin aynı safta yer almalarının en önemli nedeni, ortak düşman karşısında güçlerini birleştirmek zorunda kalmalarıdır. Savaş sırasında unutulan düşmanlık, savaş sonrası tekrar su yüzüne çıkar. Özellikle Yalta Konferansı'nda Polonya ve Almanya'nın geleceği konusunda, Sovyetler ve ABD arasında ciddi görüş ayrılıkları yaşanır. ABD başkanı Truman, Almanya karşısında yer alan tüm ülkelerin imzalamış olduğu Atlantik Bildirisi'ne göre hareket edilmesi ve her ülkenin nasıl yönetileceğine seçimlerle kendisinin karar vermesi gerektiğinin altını çizer. Bu durum Sovyetler Birliği'nin Doğu Avrupa'da kendine "dost devletler" yaratma hedefiyle çelişir.[108] İki süper güç arasındaki düşmanlık, kısa sürede kapitalist Batı ve sosyalist Doğu arasında, ideolojik bir mücadelenin başlamasına ve uzun süren askeri ve siyasi gerginliğe neden olur. Bu iki güçlü devletin çatışma ve çıkarları, insanlığı neredeyse bir üçüncü dünya savaşının eşiğine getirir. İki ülke arasında yaşanan Soğuk Savaş 1947'den 1991'e kadar dünyayı şekillendiren temel faktör olur.

[108] Lightbody, Bradley., **Cold War**, Florence, Routledge, 1999, s. 3.

1.2.1. ABD: McCarthy Dönemi

Bu döneme ismini veren Senatör McCarthy ve ekibi, komünist parti ve komünist sempatizanlarını yakın takibe alır ve partiyle bağlantılı herkesi potansiyel suçlu olarak görüp kara listeye alır. Ülkedeki komünist faaliyetleri araştırmak üzere kurulan Amerikan Karşıtı Faaliyetler Komitesi (HUAC), yazarlardan akademisyenlere, müzisyenlerden tiyatroculara kadar pek çok önemli ismi sorguya alır.

Bu dönem, ABD'de yenilikçi ve politik tiyatro özellikle Amerikan Karşıtı Faaliyetler Komitesi'nin etkisiyle büyük ölçüde kısıtlanırken, komünizm tehlikesine karşı seyirciyi uyaran ve komitenin görüşlerine hizmet eden politik oyunlar desteklenmiştir. Bu oyunlardan biri Arthur Koestler'ın romanından Sidney Kingsley tarafından sahneye uyarlanan *Darkness at Noon* olur. Roman, Moskova davalarını konu alır. Bu davalardaki sanıklar, SSCB'yi parçalayıp kapitalist düzeni getirme girişimiyle suçlanır. *Darkness at Noon* romanında ise Rubashov isimli eski bir komünist devlete ihanetle yargılanır. Koestler bu davayı işlerken ne Sovyetler Birliği'nin ne de Stalin'in adını doğrudan kullanır. Koestler politik görüşlerini alegorik bir biçimde işlemiştir. Kingsley ise romanı komünizme direkt olarak saldıran bir oyuna dönüştürür. *Journal American* dergisinin sanat eleştirmeni John McClain'in "insan tiyatroyu bunlar bizim başımıza gelmediği için dua ederek terk ediyor"[109] yorumu, bu tavrı özetler niteliktedir. Ne var ki sıradan bir propaganda aracına dönüşen "Kingsley'nin uyarlaması Koestler'in titiz çalışmasının yanında hiçbir ustalık"[110] gösteremez.

Darkness in Noon'a benzer bir diğer oyun ise, Maxwell Anderson tarafından kaleme alınan Barefoot in Athens olur. Oyun, daha önce pek çok yazarın işlediği bir konuyu, Sokrates'in duruşmasını ve son günlerini ele alır. Anderson bu konuyu doğrudan Soğuk Savaş'la ilişkilendirerek işler. Amerika'nın Sovyetler tarafından tehdit altında olmasını, Sokrates'in Atina'sının Sparta tarafından baskı altında tutulmasına benzetir. Sokrates, Anderson'ın komünistlerin atası olarak gördüğü

---

[109] McClain'den alıntılayan Wertheim, Albert., "The McCarthy Era and the American Theatre" **Theatre Journal**, Vol. 34, No. 2, May 1982, s. 213.
[110] Murphy, Brenda., **Congressional Theatre: Dramatizing McCarthyism on Stage, Film, and Television**, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, s. 227.

totaliter Spartalılarla uzlaşmamak için direnen bir figür olarak karşımıza çıkar. Oyunun en can alıcı noktası Sparta kralı Pausanias'ın Sokrates'e yaptığı tekliftir. Kral, Sokrates'i Sparta'da yaşamayı kabul ederse affedecektir, ancak o bu teklifi kabul etmez. Anderson'a göre Sokrates'in ömrü boyunca savaş verdiği ifade özgürlüğü ancak demokratik bir toplumda mümkündür. Böylece Sokrates modern demokratik bir toplum uğruna canını feda eden bir kahraman olarak karşımıza çıkar. Oysa Emily Wilson bu bakış açısının "tarihi olarak birer saçmalık"[111] olduğu görüşündedir. Ne var ki, Anderson'ın amacı Sokrates'in ölümünü Soğuk Savaş bağlamında ele almak ve halkı bu yönde etkilemektir.

Darkness at Noon ve *Barefoot in Athens*, Amerikan Karşıtı Faaliyetler Komitesi'nin hedeflerine hizmet eden oyunlardır. Komisyonun baskıcı tutumuna rağmen, bazı oyun yazarları yaşanan ideolojik paranoyayı eleştiren oyunlar yazmaktan çekinmezler. 1952 yılında komisyona ve McCarthyciliğe karşı çıkan iki oyun karşımıza çıkar. Bu oyunlardan ilki olan *The Morrison Case***,** komite tarafından komünist ilan edilen Albert Maltz tarafından kaleme alınmıştır. Oyun Brooklyn Navy Yard'da yapılan duruşmayı, resmi belgelerden faydalanarak sert dille eleştirir. Peter Morrison, komünist örgütlerle bağlantısı olduğu gerekçesiyle kara listeye alınır ve işsiz kalır. Oysa Morrison'ın tek suçu biraz meraklı olmasıdır. Morrison haykırır:

> . . . Komünist olup olmamam hiçbir şeyi değiştirmez ki. Bence sizin tek işiniz kendiniz gibi düşünmeyen kim var kim yoksa ortadan kaldırmak. . . Sizin sevmediğiniz bir gazete ya da sevmediğiniz kitaplar okumam yeterli! Suçlandığım andan itibaren, daha buraya gelmeden önce işimden edileceğimi biliyordum.[112]

Komite tarafından hoş karşılanmayan oyun hiçbir zaman sahnelenmez ve Eberhardt Brüning tarafından yapılan Almanca çevirisi dışında hiçbir dilde yayımlanmaz.[113]

William Saroyan'ın *The Slaughter of the Innocents* (1952) oyunu benzer bir konu işler. Saroyan, duruşmalara başlanmadan önce hükümlerin verilmiş olmasını eleştirir. Bu duruma kimse ses çıkarmaz. Bu tepkisizliğe karşı oyundaki karakterlerden birinin yorumu, 1960'larda Hitler dönemiyle hesaplaşan *Temsilci* ve *Soruşturma* oyunlarında geçen eleştirilerle neredeyse aynıdır: "Hiçbirimizden daha

---

[111] Wilson, Emily., **The Death of Socrates**, Cambridge, Harvard University Press, 2007, s. 202-203.
[112] Albert Maltz'dan alıntılayan Wertheim, Albert., a.g.e., s. 216.
[113] A.e., s. 216.

fazla günahkar olmayan insanlar mahkeme önüne çıkarılıp katledilirken hepimiz öylece durduk. Sesimizi çıkarmayarak ve harekete geçmeyerek bu katliamlara katılmış olduk, bu yüzden hepimiz birer katiliz."[114]

Saroyan ve Maltz gibi oyun yazarları dönemi eleştiren oyunlar yazmış olmalarına rağmen, bu oyunların hiçbiri sahnelenmez. Soğuk Savaş döneminin başlarında politik tiyatro sıkı denetim altındadır. 1960'larda tüm dünyada yaşanan hareketlilik Amerikan tiyatrosunu da etkiler, ancak komünizm elbette yasaklı konular arasındadır. Ne var ki Martin B. Duberman'ın 1963 yılında kaleme aldığı, 1960'larda Afrikalı-Amerikalıların özgürlük mücadelesinin de bir yansıması olan *In White America : A Documentary Play* bu yıllarda büyük başarı yakalar.

1.2.1.1. Beyazların Amerikası

Belgesel tiyatro, Martin B. Duberman'ın *Beyazların Amerikası* (*In White America*) oyunuyla 1963 yılında tekrar gündeme gelir. 1963 yılında insan hakları ve özellikle Afrikalı Amerikalılar için verilen mücadele en şiddetli dönemini yaşar. Ağustos 1963'te Martin Luther King tarihi Washington Yürüyüşü'nü gerçekleştirir ve yüz binlerce kişinin karşısında "Bir hayalim var" konuşmasını yapar. Bu yürüyüşten iki ay sonra, Ekim 1963 yılında Duberman'ın *Beyazların Amerikası* oyunu off-Broadway'de sahnelenir.

Oyun Afrikalı Amerikalıların köle ticareti için gemilerle Amerika'ya getirilmeleriyle başlar ve 1960'larda başlayan yurttaşlık hakları için mücadelelerine kadar geçen olayları konu alır. Duberman oyunu kronolojik olarak biçimlendirir. İlk perde, siyahilerin Afrika'dan gemilerle Amerika'ya hangi koşullarda getirildikleriyle başlar. Gemide çalışan doktorun açıklamalarından sonra 18. ve 19 yüzyıllardaki meclis kayıtlarından köleliği savunan ve karşı çıkan milletvekillerinin açıklamalarına yer verilir. Siyahilerin Amerika'ya yerleşimleri gerçekleştikten sonra, orada doğan kuşakların başından geçen dehşet verici olaylar bazı gazetecilerin yaptığı röportajlarla aktarılır.

[114] Sarayon'dan alıntılayan Wertheim, Albert, a.g.e., s. 216.

İkinci perde 1861 yılında başlayan İç Savaş ve sonrası devam eden mücadeleyi konu alır. Bu dönem sık sık yaşanan Ku Klux Klan örgütünün saldırılarından biri, mahkeme tutanaklarından faydalanarak aktarılır. Bu kısa bölümde hem örgüt üyelerinin hem de kurbanların ifadelerine yer verilir. Bu dönemin en tipik ırkçı söylemlerini, Güneyli bir Senatör olan Tillman'ın linç olaylarını savunan uzun ve çarpıcı açıklaması yansıtır:

> Wisconsin'li senatörü alıp, kasabadan ve demiryolundan kilometrelerce uzağa, zenciler tarafından çevrilmiş olan Güney Carolina'nın ormanlıklarına gönderelim. Ve diyelim ki bu senatörün genç ve güzel kızı olsun. . . Senatörün kızı bir gün komşusunu ziyarete gitsin ya da kısa bir süre evde yalnız kalmak zorunda kalsın. Etrafta pusuda bekleyen bir iblis fırsattan istifade onu yakalar . . . masumiyeti yok edilir . . . Böylesi bir yaratık, insan görünümünde diye yasalara mı başvuracak?[115]

Benzer şekilde oyunda yer yer Thomas Jefferson gibi bazı başkanların ırkçı demeçlerine yer verilir. I. ve II. Dünya Savaşı sırasında orduda yaşanan ırkçı olaylara kısaca değinildikten sonra oyun protestoların alevlendiği 1960'lı yıllarda son bulur. Oyun o güne kadar tarih kitaplarında yer almamış, ancak tarihin en çarpıcı parçası olan olayları anlatır. Duberman geçmişte yaşanan olayları, günlük, meclis tutanakları, röportaj gibi farklı kaynaklardan faydalanarak bir araya getirir.

İzleyicinin büyük bir bölümü ilk defa belgesel bir oyun izler. Bazıları Federal Tiyatro Projesi kapsamında benzer oyunlar izleme fırsatı bulmuştur. *The New York Times*'dan Howard Taubman oyunu şöyle değerlendirir: "Martin B. Duberman tarafından bir araya getirilen materyali kategorize etmek oldukça zor. Living Newspaper ve Federal Tiyatro'da olduğu gibi eski ve yeni belgeler sahnede hayat bulur." [116] Taubman'ın bu yorumundan anlaşılacağı üzere, Amerikan sahnelerinde Beyazların Amerikası'na benzer bir belgesel oyun daha önce hiç sahnelenmemiştir. Pek çok eleştirmen bu yeni türü sınıflandırmakta zorlanmıştır. Dubarman, sahnelere yepyeni bir bakış açısı kazandırmıştır.

1960'larda özellikle Almanya'da yazılan belgesel oyunlarla kıyaslandığında *In White America* geniş bir dönemi eleştirel bir tarih kitabı gibi ele almaktadır. Bu

---

[115] Duberman, Martin. B., **In White America: A Documentary Play**, London, Faber and Faber, 1964, s. 51-52.
[116] Howard Taubman'dan alıntılayan Dawson, Gary Fisher., a.g.e., s. 95.

eleştirel bakış açısına rağmen oyun ırk kavramını toplumsal ve siyasal güçlerin oluşumu olarak irdelemez. Bu bakış açısı, özellikle Afrikalı Amerikalı yazarların uzun ve zor mücadeleleri sonucunda yerleşecektir. Duberman'ın başarısına rağmen belgesel tiyatro 1960'larda Almanya'da olduğu kadar görkemli bir dönem yaşamaz. Hatta Attilio Favorini'nin tespitine göre Amerikalı oyun yazarları Duberman'ın öncülüğünü ettiği yolu takip etmekte geciktiler ve Birleşik Devletler'de belgesel tiyatro adına herhangi bir gelişme olduysa o da 1970'lerde, özellikle Donald Freed'in *Inquest* oyunuyla, gerçekleşir.[117]

[117] Favorini Attilio Ed., "Introduction",**Voicings: Ten Plays from the Documentary Theater**, Hopewell, The Ecco Press, 1995, s. xxix.

1.2.2. 1960'lar İngiltere: Oh Ne Güzel Savaş!

Politik bilincin en üst seviyeye eriştiği bu dönemde, tiyatronun olup bitenlere kayıtsız kalmaya tahammülü yoktur. İngiltere'de 1737'den beri süregelen sansür uygulaması 1969 yılında çıkan yasayla kaldırılır ve 1968-1978 yılları arası İngiltere politik tiyatro'nun en parlak dönemlerinden birini yaşar. Bu dönemde tiyatro, 20. yüzyılın başında olduğu gibi sadece işçilerin mücadelesiyle bağlantılı değil, alternatif kültürel bir akımın parçası olur. Sosyalist oyun yazarları dikkat çekici konuları kaleme alır, ve tiyatroyla sol görüş arasında derin bir "ittifak" oluşur.[118]

Bu dönem sahnelerde yaşanan hareketlenmenin birbiriyle bağlantılı ironik iki nedeni vardır. İşçi partisinin 1964-1970 ve 1974-1976 yılları arası iktidara gelmesiyle Wilson hükümeti sanata ayırdığı ödeneği artırır.[119] Hükümetin verdiği destekle hareketlenen sahneler, onlara ödenek veren hükümeti eleştiren oyunlar sahneler. Toplumun değişim beklentisine yeterince yanıt veremeyen parti, ülkede hayal kırıklığı yaratmıştır. Hükümetin, ABD'nin Vietnam karşısındaki tutumunu kınamaması ve beklenen sosyal reformların gecikmesi ülkede tepkilere neden olur. Bu durum, öğrenci ve aydınların oluşturduğu protesto tiyatrosunun oluşumunu tetikler. Bazı topluluklar, Piscator'un Almanya'da ilk çalışmalarında yaptığı gibi ajit-prop tekniğini kullanarak oyunları barlara, kulüplere, toplantı salonlarına hatta sokaklara taşırlar.

Bu görkemli kültürel devrimle, seyirciyi politik yolculuğa çıkaran tiyatro topluluklarının sayısında müthiş bir artış yaşanır. Freehold, Belt and Braces, Foco Novo, Gay Sweatshop, Joint Stock, Monstrous Regiment, The Tara Arts Group, Northwest Spanner, Women's Theatre Group, Portable Theatre, Red Ladder, the 7:84, Cartoon Archetypal Slogan Theatre (CAST), Welfare State International, 1970'lerde aynı tutkuda birleşen önemli tiyatro topluluklarındandır. Bu topluluklar, kadın hakları, cinsel ve etnik kimlik, nükleer silahsızlanma gibi konuları gündeme getirir. Böylece, 1930'ların başından beri işçi sınıfının yaşamı ile özdeşleştirilen politik tiyatro, her kesimden insanın sorunlarını irdelemeye başlar. Bu dönem en çok

[118] Kritzer, a.g.e., s. 4.
[119] A.e., s .5.

ses getiren oyunlar arasında Joan Littlewood'un sahneye koyduğu *Oh Ne Güzel Savaş* yer alır.

İngiltere'de politik tiyatro alanında önemli bir yere sahip olan Joan Littlewood tiyatro çalışmalarına 1930'lı yıllarda başlar. Birinci bölümde 1930'larda gündeme gelen İşçi Tiyatrosu Akımı'nın bir parçası olan Littlewood çalışmalarına zaman zaman ara vermiş olmasına rağmen, tiyatrodaki arayışlarını istikrarlı bir biçimde sürdürebilen isimlerden biri olarak karşımıza çıkar.

Bu arayışların sonuçlarından en güzeli Littlewood'un 1963 yılında sahneye koyduğu *Oh Ne Güzel Savaş* olur. Oyun ilk olarak 20 Haziran 1963'te Batı yakasında bulunan Wyndham'ın Tiyatrosu'nda, 30 Eylül 1964 yılında ise Broadway'da sahnelenir. Eleştirmenler oyunu "farklı bir müzikal gösteri" ve "Littlewood'un Amerika'ya hediye ettiği gerçekler" olarak nitelendirir.[120]

Oh Ne Güzel Savaş, sahneye çıkan bir palyaçonun oyun hakkında kısa bir bilgi vermesiyle başlar: "Küçük palyaço şovumuza hoş geldiniz, "Neşeli Horozlar" . . . Sizler için şarkılarımız, bir kaç meydan savaşımız ve şakalarımız var. Olur da gülmezsiniz diye yanımda bir de kırbaç getirdim." Eğlenceli başlayan oyun ilerledikçe sertleşir ve savaşı ağır bir dille eleştirir.[121]

Oyun konusunun tam olarak kimden çıktığı uzun yıllar tartışma konusu olmuştur. Tek bilinen gerçek ise, Gerry Raffles'ın bir radyo programında Charles Chilton'ın yazdığı ve I. Dünya Savaşı'na katılmış askerlerin söyledikleri şarkıların derlemesine denk geldiği ve bu yayından sonra bir proje için Joan Littlewood ile temasa geçtiğidir.[122] Bu aşamadan sonra oyun tam anlamıyla işbirliğiyle ortaya çıkar. Littlewood, Brian Murhphy, George Sewell, Avis Bunnage, Victor Spinettei, Murray Melvin ve Griffith Davies gibi isimlerin bulunduğu bir ekiple Raffles'ın radyoda dinlediği şarkıları ele alarak kaynak araştırmasına girer. Bu araştırmada Chilton'ın şarkıları yazarken kullandığı kaynaklar özellikle incelenir. Elde edilen bilgiler

[120] Goodman, Judith Lea., "1947- Joan Littlewood and her Theatre Workshop", **Ph.D. Dissertation**, New York University., 1975. s. 121.
[121] A.e., s. 118.
[122] Leach, Robert., **Theatre Workshop: Joan Littlewood and the Making of Modern British Theatre**, Exeter, University of Exeter Press, 2006, s. 160.

doğaçlama çalışmalarıyla uygun bir stille bütünleştirilir. Bu anlamda ajit-propun yanısıra natüralizm kullanılırken, çoğu zaman izleyiciye doğrudan da hitap edilir. [123]

Oyunun önemli özelliklerinden bir diğeri ise görsel malzemenin etkileyici bir biçimde kullanımıdır. Örneğin bir sahnede palyaçolar gösterilerine devam ederken, ekrandaki dev projeksiyonlarla I. Dünya Savaşı'ndan görseller, ilanlar, gazete manşetleri yansıtılırken sahnedeki palyaçolar "Belgium Put the Kibosh on the Kaiser", "Keep the Home Fires Burning" ve "It's a Long, Long Way to Tipperary" gibi İngiltere'nin milliyetçi marşlarını söyleyerek izleyiciyi eğlendirmeye çalışır.[124] Burada önemli olan sahneye yansıtılan bilgilerin fotoğraf ve gazete küpürlerinin diyalektik bir biçimde kullanımıdır. Littlewood bu konuya hassasiyetle yaklaşmıştır, hatta oyunun 2000 yılındaki baskısında tüm bu malzemelerin seyirci tarafından aynı zamanda görülebilmesi gerektiğini vurgular. Materyalin bu şekilde bir araya getirilmesi Piscator'un *Politik Tiyatro* eserindeki anlatımlarıyla benzerlik gösterir.[125] Dolayısıyla oyun bu dönem yepyeni bir tür olarak nitelendirilmesine rağmen, oyunun kökenleri Piscator'un I. Dünya Savaşı sonrası çalışmalarına uzanır.

---

[123] Leach, a.g.e., s. 160-161.
[124] Goodman, a.g.e., s. 117.
[125] Leach, a.g.e., s. 161-162.

1.2.3. Almanya: Geçmişin İzleri

II. Dünya Savaşı'ndan da büyük kayıplarla çıkan Almanya'nın yaralarını sarması ve III. Reich dönemiyle hesaplaşması zaman alır. Belgesel tiyatronun ikinci dönemi, Almanya'nın kendi geçmişiyle 1960'lı yıllarda yüzleşmesiyle başlar. Çekoslovakya'nın işgal edildiği, Vietnam Savaşı'na uluslararası tepkinin yağdığı, Paris'te öğrencilerin milyonlarca işçiyle birlik olup protestolara katıldığı, Martin Luther King ve Robert Kennedy'nin suikasta kurban gittiği, Latin Amerika'da emperyalizm karşıtı hareketlenmelerin yaşandığı, Kate Millett'ın *Cinsel Politika* kitabıyla feminist hareketin ses getirdiği, İngiltere'de tiyatroya uygulanan yasal sansürün kaldırıldığı, özetle pek çok önemli olayın yaşandığı ve tüm dünyayı isyan ruhunun kapladığı yıllardır 1960'lar. Bu siyasal ve toplumsal hareketlilikle birlikte, tiyatro sahneleri de sokaklar gibi politize olur. Belgesel tiyatro bir kez daha yükselişe geçer.

Edebiyat eleştirmeni Hellmuth Karasek'e göre, bu dönem Almanya'da belgesel oyunların yazılmasında İsviçreli oyun yazarlarının etkisi göz ardı edilemez. Ne var ki Alman seyircisi, Max Frisch ve Friedrich Dürrenmatt gibi yazarların oyunlarındaki eleştirileri üstüne alınmaz. Dolayısıyla bu dönem ortaya çıkan "belgesel tiyatro, o dönemde sahneleri dolduran klasik ve uyumsuz oyunların öznelliğine karşı" gelişir.[126] Bunun farkında olan bazı oyun yazarları, bastırılmaya çalışılan geçmişi su yüzüne çıkarmakta kararlıdır. "Batı Almanya tiyatrosu 'ekonomik mucizenin' yaşandığı dönemin politik sessizliğine şiddetle karşı çıkan yeni bir akımla hoyratça uyandırılır."[127] Bu yeni akımı başlatan oyun yazarları, takip ettikleri davalarda geçen yazılı belgelerin toplum üzerindeki etkisinin farkındadır. Özellikle Kudüs'teki Eichmann davası, belgelerin ne kadar etkili kullanılabileceğinin en çarpıcı örneği olur.[128] Böylece bazı oyun yazarları, Alman seyircisini geçmişiyle yüzleştirmek için belgelerden faydalanma yolunu benimser ve belgesel tiyatronun en

---

[126] Kocabay, a.g.e., s. 36.
[127] Barnett, David "Playwriting in Contemporary German Theatre: Representation and its Discontents, 1960-2006", **A History of German Theatre**, Ed. Simon Williams and Maik Hmaburger, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, s. 307.
[128] Hellmuth Karasek'ten alıntılayan Nussbaum, Laureen., "The German Documentary Theatre of the Sixties: A Stereopsis of Contemporary History", **German Studies Association**, Vol. 4, No. 2, May 1981, s. 237-238.

görkemli dönemlerinden biri başlamış olur. Harold Clurman bu dönemin hareketliliğini Alman tiyatrosunu diğer ülkelerle kıyaslayarak ortaya koyar: "prodüksiyonların kalitesi, dekorun ilginçliği, repertuarın zenginliği, organizasyonların düzeni bakımından bugünkü Alman tiyatrosu, İngiliz Fransız ve diğer ülkelerdeki tiyatroların oyunlarını küçük aktiviteler gibi gösteriyor. [129]

Bu dönem yazılan belgesel oyunlar, savaş suçları, Nazi dönemi, Hiroşima, emperyalizm, silahlanma gibi konuları irdeler. *Oppenheimer Olayı*, *Soruşturma*, *Havana Duruşması*, *Temsilci*, *Saloz'un Mavalı* bu dönem en çok ses getiren belgesel oyunlar olur. Bu oyunların çoğu, savaş sonrası Batı Almanya'ya yerleşen Erwin Piscator tarafından yönetilir. Böylece Piscator, belgesel tiyatronun ikinci dönemine de imzasını atar ve kariyerinin başında bulmakta zorlandığı oyunları bu dönem yönetme fırsatı bulur.

Tezin bu bölümünde, bu dönem yazılan belgesel oyunların özelliklerini tespit etmek amacıyla *Soruşturma* ve *Oppenheimer Olayı* incelenecektir. Her iki oyun da, mahkeme tutanaklarından faydalanılarak kaleme alınmış ve Yeni Volksbühne'de Piscator tarafından yönetilmiştir. Bu dönem yazılan belgesel oyunlarda, yazarlar ele aldıkları konuyu kısaltarak ya mahkemedeki gibi tekrar canlandırmış ya da oyun içinde oyun tekniği kullanılmıştır. Mahkeme biçiminde sahnelenenlerin çoğu sadece belgelere dayanır. Laureen Nussbaum, bu oyunları "gerçek anlamda belgesel oyun" olarak nitelendirirken, oyun içinde oyun tekniğinde belgeler oyunu belirleyen faktörlerden sadece biri olduğundan, bu oyunları "yarı belgesel" olarak değerlendirir.[130] Ne var ki, hem *Soruşturma* hem de eleştirmenler *Oppenheimer Olayı* mahkeme biçiminde sahnelenmesine rağmen, *Oppenheimer Olayı*'nı, yazarın yaptığı eklemelerden dolayı, "yarı belgesel"[131] olarak değerlendirmiştir. Bu farklı bakış açılarına rağmen, özellikle 90'lardan sonra yazılan belgesel oyunlarla kıyaslandığında, her iki oyunda belgelere çok daha sadık kalınmıştır.

[129] Harold Clurman'dan alıntılayan Michalski, John., "German Drama and Theater in 1965" **Books Abroad**, Vol. 40, No. 2, Spring 1966, s. 140.
[130] Nussbaum, a.g.e., s. 241.
[131] Michalski, a.g.e., s. 137.

1.2.3.1. Soruşturma

Dönemin en başarılı belgesel oyunlarından biri Peter Weiss'ın *Soruşturma*'sı olur. Oyun 1963-1965 Frankfurt davasını konu alır ve Nazi kamplarındaki hayatı mahkeme tutanaklarından faydalanarak detaylarıyla anlatır. Bernd Naumann tarafından hazırlanan mahkeme kayıtları Frankfurter Allgemeine Gazetesi'nde yer alır ve Weiss'ın temel kaynağı olur.[132] Weiss oyunu toplama kamplarını ziyaret ettikten sonra yazmaya başlar. 1964 yılında kaleme aldığı *Meine Ortschaft* adlı kısa makalede Auschwitz'e yaptığı ziyaretten bahseder. Weiss bu ziyaretini "yirmi yıl geç kalmış" olarak nitelendirir ve Auschwitz'den "kaderimde olup da kaçabildiğim tek yer" diye bahseder. [133]

Kaçmayı başardığı kaderini kaleme alan Weiss, oyunu Dante'nin *İlahi Komedya*'sına benzer şekillendirir. *İlahi Komedya*, Cehennem, Araf ve Cennet isimlerinden oluşan üç bölümden meydana gelir ve her bölüm 33 kantodan oluşur. Dante'nin cehennemi, Weiss'ın mahkemesinde her biri üç bölümden oluşan on bir kantoyla canlanır. "Dante'nin kurguladıkları, Auschwitz'in gerçekleri" olur.[134] Mahkemeye çıkan üç yüz elli tanık oyunda dokuz kişiye indirgenir. İsimsiz olarak karşımıza çıkan bu dokuz tanık, kamptaki günlük yaşamdan en vahşi işkencelere kadar her türlü olaya şahit olmamızı sağlar.

Oyun, insan yığınlarının trenlerle kampa getirilmesiyle başlar ve kamptaki koşulların anlatılmasıyla devam eder. Lili Tofler ve Onbaşı Stark adlarında ilki kurban diğeri sanık olmak üzere iki kişinin yaşadıkları üzerine odaklandıktan sonra, toplu katliamların fenol ve gaz odalarında nasıl daha etkin halledilebileceğini anlatan son bölümler infernonun kapılarını sonuna kadar açar. Duygu geçişlerinin yüksek olması beklenen bu bölümler oldukça soğukkanlı ve durağan bir biçimde aktarılır. Bu durumu yaratan temel sebep ise Weiss'in oratoryo türünü benimsemesinden kaynaklanır. Oyunun şiirsel yapısı ve diyalogları, oyunun ritmini ağırlaştırıp seyircinin duygularına kapılmasını engeller. Seyircinin kurbanlarla empati kurması

---

[132] Schlunk, Jürgen E., "Auschwitz and its Function in Peter Weiss' Search for Identity", **German Studies Review**, Vol. 10, No. 1, Feb. 1987, s. 19.
[133] Huyssen, Andreas, "The Politics of Identification: Holocaust and West German Drama" **New German Critique**, No: 19, Special issue 1, Winter 1980, s. 132.
[134] Nussbaum, a.g.e., s. 246.

önlenerek, oyunda aktarılan bilgilere ve olayların altında yatan nedenlere odaklanılması sağlanır.

Suçlamalar karşısında sanıkların çoğu, sadece görevlerini yerine getirdiklerini ifade eder ve kişisel olarak suçlanmamaları gerektiğini savunurlar: " SANIK 1 . . . Hepimiz / tekrar edeyim / hepimiz / görevlerimizi yaptık sadece . . ."[135] Tanıklarda olduğu gibi sanıklar da birey olarak ön plana çıkarılmaz. Onlar Martin Walser'in deyişiyle Auschwitz'in yaşanmasına neden olan toplumu anlamamıza yarayan araçlardan biridir.[136] Weiss'in oyunu mahkeme sonuçlanmadan ve sanıkların nasıl cezalandırıldıklarını bilmeden bitirmesi[137] de bu bakış açısını destekler niteliktedir.

Oyunda tanık ve sanıkların ifadeleri dışında sahnede neredeyse hiç bir aksiyon yaşanmaz:

> . . . Soruşturma'da neredeyse hiç bir şey olmuyor. İnsanlar ayakta ya da oturarak gördüklerini anlatıyorlar. Oyundaki tek aksiyon, kurbanların sanıklarla yüzleşmesi ve kurbanlardan birinin çıkıp bir diğerinin girmesinden ibaret. Oyuna, bitmeyen bir giriş çıkış hakim . . . fakat oyun hiç durmadan devam eder. Dinlemek isterseniz dinlersiniz, istemezseniz kulaklarınızı tıkarsınız. Oyun yaklaşık olarak dört, dört buçuk saat sürüyor. Bugüne kadar, çoğu yönetmen oyunu üç saate indirip sahneledi. Ancak oyunun temel özelliklerinden biri de uzunluğu ve dayanılmaz oluşu. Böylesi bir oyun, dayanılmaz olmak zorundadır.[138]

Anlatılan dehşet verici olaylar ile bu olayların anlatım biçimi arasındaki tezat, oyunu çarpıcı kılan en önemli özelliktir. Kullanılan soğukkanlı ve yalın dilin yanısıra, bu tezatı oluşturan bir diğer faktör ise Weiss'in tanıklara yaklaşım biçimidir. Weiss "davadan seçilmiş belli bölümler üzerinde durarak, bireysel ve rastlantısal olandan genel olanı ayırır."[139] Tanıkların yaşadıkları, seyirciyi duygusal olarak sarsmak için değil, farkındalık yaratmak için kullanılır. Bireysel hikayeler, olayların ardında yatan genel nedenleri ifade etmek açısından önemlidir. Dolayısıyla tanık ve sanıklar birey olarak önemli değildir, bu koşulları yaratan sistem sorgulanmalıdır. Weiss, bu durum anlaşılmadıkça farklı koşullarda benzer olayların yaşanmasının ve aslında tanıklarla

---

[135] Weiss, Peter., **Soruşturma**, Çev. Ülkü Tamer, İstanbul, Yar Yayınları, 1996. s. 302.
[136] Martin Walser'den alıntılayan Schlunk, Jürgen E., a.g.e., s. 20.
[137] Kocabay, a.g.e., s. 58.
[138] Munk, Erika, Peter Weiss and Paul Gray., "A Living World. An Interview with Peter Weiss", **The Tulane Drama Review**, Vol. 11, No.1, Autumn 1966, s. 111.
[139] Nussbaum., a.g.e., s. 247.

sanıkların yer değiştirmesinin her zaman olası olduğuna dikkat çeker. Tanık 3 bu durumu açıkça ifade eder:

> . . . Bugün başımızdan geçenleri / kamplarda bulunmamış kimselere anlatıyoruz / akla hayale sığmaz şeyler olarak / kabulleniyorlar bunları / Ama kampta / tutuklu ya da gardiyan olarak bulunanlar / aynı insanlardı / Pek çok kişiydik biz kamptakiler / bizi oraya kapatanlar da çoktu / Onun için / başımızdan geçenlerde / anlaşılmayacak birşey olmasa gerek / tutuklu rolü oynamak üzere / getirilenlerin çoğu / gardiyan rolü oynamak üzere / getirilenlerle / Aynı değer ölçüleri içinde yetişmişlerdi / Dünya görüşleri aynıydı / Aynı ulus için / çalışmışlardı / Tutuklu olmasalardı / kolayca gardiyan olabilirlerdi kampta/ . . . [140]

Görüldüğü gibi oyunda bireyler genel olanı ifade etmek için kullanılmıştır. Anlatılan trajik olaylar izleyicinin duygularını harekete geçirmeyi amaçlayacak biçimde değil, olayların temel sebeplerine dikkat çekecek biçimde kaleme alınmıştır. Ne var ki Weiss, bu tercihi yüzünden eleştirilere maruz kalır. Robert Skloot, Weiss'ın olayları duygusal boyutundan arındırmasını şiddetle eleştirir. Skloot'a göre Yahudi karakterlerin birey olarak ele alınmaması oyundaki kurban ve suçlular arasındaki farkı bulanıklaştırır.[141] Oysa Weiss'ın amacı yukarıda da belirtildiği gibi tam da bu farkın belirsizliği üzerinde durmaktır:

> Peter Weiss'i bu konuda ilgilendiren sorun, Auschwitz'lerin hangi koşullarda ortaya çıkabildiğini göstermektir. Onun amacı, geçmişi sergilerken güncel koşullarla hesaplaşmaktır ve bu bağlamda yazar, oyununda tek tek bireyleri değil bir sistemi sorgular. Bu sistem onun için öyle bir sistemdir ki, kimini kurban, kimini katil seçmiştir. Duruşmaları izlerken, Peter Weiss'i en çok etkileyen unsurlardan biri, bireyin yok edilişi, katil ve kurban rollerinin değişebilirliği ve kötülüğün sıradanlaşmasıydı.[142]

Ancak Skloot, oyunda Yahudi katliamının insani boyutlarının yeterince sergilenmediğini, oysa yaşananların Yahudi meselesi olduğunu ve oyunun "ciddi anlamda merhametten yoksun" olduğunu ifade eder. Hatta Weiss'ın, oyunda Yahudi kelimesini bir kez bile kullanmayarak Yahudi deneyimini önemsizleştirdiğini iddia

---

[140] Weiss, a.g.e., s. 115-116.
[141] Skloot, Robert., **Darkness We Carry: The Drama of the Holocuast**, Madison, University of Wisconsin Press, 1988, s. 104.
[142] Kocabay., a.g.e., s. 57.

eder. Skloot bunu "*hain ve kasti* " bir tercih olarak görür.[143] Bunun yanısıra Skloot, Weiss'i Yahudi katliamını önemsizleştirdiği gerekçesiyle kurbanların isimlerine yer vermeyip sanıkların gerçek isimlerini kullanılmasını da eleştirir. Ancak Weiss, oyunun önsözünde isim meselesine dair net bir açıklamada bulunur. Oyunda ". . . 18 sanığın her biri, belirli bir kişiyi canlandırmaktadır. Soruşturma tutanaklarından alınmıştır adları. Her birinin birer adı olması önemlidir, çünkü kampta tanıkların adlarını kaybettikleri sırada onların birer adı vardı."[144] İsimlerin kullanılmayışı toplama kamplarındaki olaylarla ilişkilendirilerek yapılmış bir tercihtir. Weiss dikkatini bireylere değil olayların özüne çekmek ister: "Sahnede sadece kanıtların özü yer almalıdır. Yapılan bu kısaltmada somut bilgiler dışında hiçbir şeye yer verilmemelidir. Kişisel deneyimler ve yüzleşmeler anonim kalmalı."[145] Weiss, Skloot'un istediği türden Auschwitz'i anlatan, gerçekçi karakterlerin olduğu hikayeler yazmaya hazır olmadığını ifade eder: "Belki de hala, herhangi birinin gerçekçi karakterlerin olduğu ve küçük bir odada geçen bir oyun yazması mümkündür, ama bu benim için şu anda mümkün değil."[146] Weiss için öncelikli olan, bu insanlık dramını oluşturan sistemin tespit edilmesidir. Bireysel hikayelere odaklanıldığında, karakterle empati kurulması, olayların duygusal ve psikolojik boyutlarının anlaşılmasını sağlayacaktır, ancak Weiss'ın önceliği bu olaylara tekrar neden olan mekanizmaları anlayıp onları sorgulamaktır.

Oyun, birinci sanığın " . . . Bu suçlamaları bırakıp / başka şeylerle uğraşmalıyız / Bütün bunların / çoktan / zaman aşımına uğraması / gerekirdi" [147] sözleriyle biter. *Soruşturma* "bütün bunların" sorgulanmasını ve zamanın tozlu örtüsü altında unutulmasına engel olmuştur. Oyun sadece yazıldığı dönem ilgi görmekle kalmamış, yıllara meydan okumayı başaran ender belgesel oyunlar arasında yerini almıştır.

---

143 Skloot., a.g.e., s.104.
144 Weiss, **Soruşturma**, s. 6.
145 A.e., s. 1.
146 Munk, Erika, Peter Weiss, Paul Gray., a.g.e., s. 110.
147 Weiss, **Soruşturma**, s. 302.

1.2.3.2. Oppenheimer Olayı

Bu dönem ses getiren bir diğer belgesel oyun ise Heinar Kipphardt'ın *Oppenheimer Olayı* olur. Kipphardt oyunu Oppenheimer soruşturmasının tutanaklarından faydalanarak yazmıştır. Oyun, McCarthy'nin izleyiciyi Soğuk Savaş'ın çekişmeli ortamına çeken sözleriyle başlar:

> . . . İşte artık Ruslar Hidrojen Bombasını buldular, böylece de bizim tekelimizden çıktı. Şimdi, şu anda ulusumuzun yok olabileceğini Amerikan halkına açıklamak zorunda kalıyorsam, bunun tek nedeni bu on sekiz aylık gecikmedir. Soruyorum size, bunun suçlusu kimdir? Bunlar namuslu Amerikan yurttaşları mıydı, yoksa hükümete bilerek yanlış öğütler veren, Atom kahramanları olarak kutlanan kişiler miydi? Artık bunların suçlarının açıklanması zamanı gelmiştir.[148]

ABD, atom bombasını II. Dünya Savaşı sırasında keşfetmiş ve bu bombayı ilk defa 6 Ağustos 1945 tarihinde Hiroşima'da kullanmıştır. Atom bombasının babası olarak bilinen Dr. Oppenheimer sayesinde ABD, Soğuk Savaş döneminde üstünlüğü ele geçirmiştir. Bu durum Rusların 1949 yılında atom bombasını keşfetmesiyle sona ermiştir. Böylece ABD atom bombasının tekelini kaybeder ve hızla hidrojen bombasının yapımı için çalışmalara başlar. Ne var ki, bu yeni projeye Oppenheimer ve pek çok bilim adamı sıcak bakmaz. Hiroşima'da yaşanlar pek çoğunu derinden etkilemiştir.

> ROBB: Ölü sayısı nedir?
> OPPENHEİMER: Yetmişbin.
> ROBB: Bundan ötürü vicdan azabı duydunuz mu?
> OPPENHEİMER: Korkunç.
> ROBB: Korkunç vicdan azabı çektiniz demek?
> OPPENHEİMER: Atom Bombasının atılmasından ötürü vicdan azabı çekmeyen kimse tanımıyorum.[149]

Aynı dönem çalışmalara başlamış olan Ruslar, Hidrojen bombasını Amerikalılardan önce bulur. Soğuk Savaş sırasında Sovyetlerin hidrojen bombasının yapımını tamamlamasıyla, bombanın yapımını geciktirdiği ve ABD'nin güvenliğini tehlikeye

---

[148] Kipphardt, Heinar., **Oppenheimer Olayı**, Çev. Sevim Özakman, Ankara, İzlem Yayınları, 1966. s. 10.
[149] A.e., s. 17.

attığı gerekçesiyle Oppenheimer'in görevine son verilir. Oppenheimer'in geçmişte komünizme olan yakınlığı, hidrojen bombası çalışmalarına katılmama kararının altında yatan temel neden olarak görülür. Oppenheimer 1936-1942 yılları arasında komünizme sempati duyduğunu, ancak daha sonra bu yakınlığının azaldığını ifade eder ve bu durumun onun ülkesine ihanet ettiği anlamına gelmediğini savunur. Ne var ki, komisyon avukatlarından C. A. Rollander'e göre dönem değişmiştir: "Evet, Doktor Oppenheimer'in bugün güvenliğimiz için tehlikeli olup olmadığını araştırıyoruz. Çünkü bugünkü düşmanlarımız, komünistler yani Rusyadır. Eskiden Nazilerdi. Olaylar relatiftir."[150] Bu sebeple Oppenheimer, Washington'daki Atom Enerjisi Komisyonu'nun güvenlik komisyonu tarafından sorguya çekilir. Bu sorgu sonrası J. Robert Oppenheimer'a güvenlik belgesi verilip verilmeyeceğine karar verilecektir.

Atom bombasının sonuçlarından ve Oppenheimer'in bu sonuçlardan ne derece sorumlu olduğu birkaç soruyla tartışıldıktan sonra, ilk perdenin neredeyse tamamı Oppenheimer'in komünistlerle olan ilişkileri üzerine geçer. Komünist Parti'ye katılıp katılmadığı, bazı öğrencilerinin ve arkadaşlarının "fellow traveler" olması, komünist bilim adamlarını atom bombası çalışmalarına, Komünist Parti'ye üye olan kardeşini ise gizli savaş projelerine dahil edip etmediği sorgulanır. Komisyon avukatlarından Rollander'ın birinci perdenin ve davanın asıl meselesini şu sözleriyle özetler: "Kimseyi küçültmek istemiyorum, dava bu kadar çok komünist ve "Fellow Traveler" dostu olan bir fizikçinin güvenlik bakımından tehlikeli olup olmadığıdır. Gerçekten de tehlike değil midir?"[151] Beşinci bölümün konusu olan "fizikçiler nasıl insanlardır?" bölümünde dahi neden "bu kadar kızıl fizikçi"[152] olduğu tartışılır. Tanıklardan eski güvenlik subayı olan John Landsdale ise bu yaklaşımın ne derece abartılmış olduğuna dikkat çeker:

> Ben son zamanlarda memleketi saran komünist avcılığı isterisinin, bizim toplumsal yaşama şartlarımız ve demokrasi düzenimiz için tehlikeli olduğu kanısındayım. Kanuni delillerin yerini, korku ve demagoji almaya başladı. . . . ben buna yaygın bir isterinin ifadesi derim.[153]

---

150 A.e., s. 52.
151 A.e., s. 55-56.
152 A.e., s. 58.
153 A.e., s. 94-95.

Oyunun ikinci perdesinde ise Oppenheimer'in hidrojen bombası yapımına olan tavrı ve bu tavrın altında yatan nedenler soruşturulur. Bazı Amerikalı yetkililer Oppenheimer'in hidrojen bombasına olan olumsuz tavrının nedenini onun komünist arkadaşlarıyla olan ilişkisinde arar. Bu kısa özetten de anlaşılacağı gibi, mahkemenin temel tartışma konusu bilim ve siyaset arasındaki komplike ilişkidir.

Oppenheimer'e yapılan bu suçlamalarla ilgili, gerçek mahkemede kırk kadar tanık dinlenir ve soruşturma tutanağı üç bin daktilo sayfasını bulur. Oyunda ise sadece yedi tanık ifade verir. İddianame ve savunmalardan sonra verilen karar ise: ". . . Dr. Oppenheimer'in Hükümetin ve Atom Enerjisi Komisyonunun yüzde yüz güvenini istemeye hakkı yoktur. Kişiliğinin temelinde zayıflıklar ortaya çıkmış olduğundan, güvenlik belgesi"[154] verilemeyeceği olur.

Tanık sayısını azaltıp mahkeme tutanaklarından belli bölümler seçen Kipphardt, "bilim adamlarının soğuk bilimsel ve askerlerin katı otoriter dilini" vurgulayarak "oyun kişilerini bireyler olmaktan çıkartıp, onları belli ideoloji ve düşüncelerin sözcüleri haline getirmiştir."[155] Bu anlamda oyundaki Oppenheimer, vicdanı ile hırsları arasında kalmış modern bilim adamını temsil eder. Bu çelişkili durum oyunda yer yer karşımıza çıkar. Örneğin,

> ROBB: 1951 yılında programa hayran olduğunuzu söylememiş miydiniz Doktor?
> OPPENHEİMER: Çok çekici olan bilimsel verilere hayran olmuştum.
> ROBB: Hidrojen Bombasının yapılması için bilimsel verileri çekici, fakat sonucu yani Hidrojen Bombasını iğrenç buluyordunuz öyle mi?
> OPPENHEİMER: Sanırım öyle. . . . [156]

Oppenheimer oyunu okuduktan sonra özellikle bu bölüme tepki gösterir. Kendisi atom bombası çalışmalarından asla pişmanlık duymadığını ifade eder ve bu tepkisini Kipphardt'a yazdığı bir mektupta dile getirir:

> Daha bu Eylül, Rencontres de Geneve'nin Cenevre'deki konferansında, Canon Von Kamp, bugün sonuçlarını bilerek bir kez daha savaş sırasında yaptığımı, yani atom bombasının yapımına bilinçli olarak katılıp katılmayacağımı sordu.

---

[154]A.e., s. 82-83.
[155] Kocabay, a.g.e. s. 42.
[156] Kipphardt, a.g.e., s. 114.

> Bu soruya evet şeklinde cevap verdim. . . . Bu yüzden ana karakterinizi değiştirme gereği duyuyorsanız, bence bir başkası hakkında yazmalısınız.[157]

Ne var ki Kipphardt, oyunda istediği mesajı aktarabilmek adına oyuna belgelerin dışında eklemeler yapmaktan çekinmemiştir. Örneğin soruşturma kurulu Oppenheimer'e güvenlik belgesi verilmemesi kararını açıkladıktan sonra, kurul son sözü bir kez daha ona verir. Oppenheimer atom fiziği alanındaki buluşların en gizli belgeler haline geldiğini ve bir savaş planı gibi saklandığını, dolayısıyla bilimin tamamen askeri amaçlara hizmet etmeye başladığını ifade eder. Her ülkede kolaylıkla elde edilebilecek olan atom enerjisinin insanlara daha güzel bir hayat sunabilecek kolaylıklar getirmesini ise "boş bir umut"[158] olarak görür. Bu sebepten ötürü Oppenheimer kendisine yöneltilen suçlamaları yersiz bulur. En son olarak da, "iblisin görevini"[159] yerine getiren bilim adamları olarak bundan sonra yapabilecekleri en iyi şeyin insanlık yararına olacak temel araştırmalara yönelmek olacağını söyler. Kipphardt bu son ifadeleri kendisi eklemiştir ve bu duruma gerçek Dr. Oppenheimer karşı çıkmıştır.[160] Kipphardt'ın eklediği bu son sözlerden, Oppenheimer'ın kendisini yargılayıp suçlu bulduğu anlamı ortaya çıkmaktadır. Ne var ki buradaki yargılama, mahkemenin ideolojik nedenlerden yaptığı sorgudan çok uzak, tamamen bir bilim adamının içsel sorgulamasıdır. Oppenheimer son sözleriyle suçunu itiraf eden bir bilim adamı durumuna düşer. Oysa daha önce de bahsedildiği gibi, gerçek Oppenheimer atom bombası çalışmalarıyla ilgili bir pişmanlık duymadığını dile getirmiştir. Bu eklemeyle Kipphardt, Oppenheimer'i "kendisinin bulduğu bombanın hümanist eleştirmeni"[161] olarak karşımıza çıkarır. Dolayısıyla, Kipphardt silahlanma yarışında Oppenheimer'i örnek olarak kullanarak olayların hem politik hem de etik boyutlarına dikkat çekmiştir.

---

[157] Pais, Abraham., **J. Robert Oppenheimer: A Life**, Cary NC USA, Oxford University Press, 2006, s. 267-268.
[158] Kipphardt, a.g.e., s. 186.
[159] A.e., s. 187.
[160] Carl, Rolf-Peter'dan alıntılayan Nussbaum, Laureen., a.g.e., s. 245.
[161] Thorpe, Charles., **Oppenheimer: The Tragic Intellect**, Chicago, University of Chicago Press, 2006, s. 283.

1.3. Belgesel Tiyatronun Gelişimine Genel bir Bakış

Belgesel tiyatronun gelişiminin incelendiği bu bölümde, 1960'larda yazılan belgesel oyunların temelde Erwin Piscator'ın kariyerinin ilk dönemlerinde sahnelediği politik ve belgesel oyunlara dayandığı gözlemlenebilir. Ne var ki I. Dünya Savaşı'ndan sonra yazılan belgesel oyunlarla 1960'larda sahnelenen belgesel oyunlar arasında benzerlikler olduğu kadar birtakım farklılıklar olduğu ortaya konulmuştur. 1920'li yılların gündeminde sınıf mücadelesi varken, 1960'larda ise amaç geçmişte yaşanan olaylara ayna tutmak ve o koşulları hazırlayan güçleri açığa çıkarmak vardır. Bu bağlamda Piscator'un ilk çalışmaları işçi sınıfını harekete geçirmeyi amaçladığından geçmişe dair bir konudan yola çıkıldığında bile çoğu zaman güncel konuları ele almaktadır. Oysa Duberman, Weiss ve Littlewood'un bahsedilen oyunları geçmişteki olayları irdeleyip, ele aldıkları çarpıcı olayların tekrar yaşanmaması adına tespitlerde bulunmaktadırlar. Piscator'un ilk çalışmaları o günü etkileme peşindeyken, 1960'lardaki oyunlar geçmişten örnek alarak geleceği şekillendirme peşindedir sanki. Bu tespitle bağlantılı olarak, sahnelenen ilk belgesel oyunlar seyircinin duygularına yönelip onları doğrudan harekete geçirmeyi amaçlarken, 1960'larda yazılan belgesel oyunlar, duygulardan çok akla hitap eder ve asıl amacını toplumu bilinçlendirmek olarak belirler.

1920'lerde filizlenen belgesel oyunlara kıyasla, 60'lı yılların belgesel tiyatrosu, yazılı belgelere hassasiyetle yaklaşmış, ve ilgisini kitlelerden bireysel kahramanlara yönlendirmiştir.[162] Amaç kitleleri harekete geçirmek olmadığından anlatılmak istenen konu tek bir birey üzerinden giderek işlenmiştir. Ne var ki oyunlardaki bu kahramanlar birer temsilci olmakla yetinmiştir. Dolayısıyla, bu dönem yazılan oyunlarda materyalin seçimi ve bir araya getirilmesi bireysel olana değil, genel olana ulaşılacak şekilde yapılmıştır. Oyun yazarı materyal seçmek, sonra bu belgeleri kısaltmak ve olayların özünü yansıtabilmek için olayla ilgili "bahsi geçen kişilerin sayısını azaltıp sembolik kişilere" dönüştürmüştür.[163] Oyundaki karakterler, belli bir amaca hizmet ettiğinden bireysel hikayeler ve karakterler

---

[162] Irmer, Thomas., "A Search for New Realities Documentary Theatre in Germany", **The Drama Review**, Vol. 50, No: 3, Fall 2006, s. 18.
[163] Nussbaum., a.g.e., s. 244.

yukarıdaki örneklerden de anlaşılacağı üzere, olaylarla olan bağlantılarıyla önem kazanmaktadır.

1920'lerde sahnelenen oyunların çoğunun metnine ulaşılamamaktadır. Bunun temel sebebi belgesel oyunlar kaleme alan yazarların olmayışından kaynaklanmaktadır. Bu yüzden Piscator çoğu zaman yazılan oyunları kendi amacı doğrultusunda değiştirmiş, ya da romanları sahneye uyarlamıştır. Bu dönem oyunlar, hedeflenen amaç için birer araçtır. 60'larda yazılan belgesel oyunlarda ise belgeler titizlikle kullanılmış ve oyun yazarları ancak çok gerekli durumlarda belgelerde olmayan eklemeler yapmıştır. Oyunlar bir bilim adamı hassasiyetiyle oluşturulmuş ve olayların altında yatan genel mekanizmalar saptanmaya çalışılmıştır.

Piscator'un sahnede bolca kullandığı epik ögeler ise ikinci dönemde özellikle Littlewood tarafından tercih edilmiş, ancak genel bir değerlendirme yapacak olursak metin kadar ön planda olmamıştır. Oysa Piscator daha önce de belirtildiği üzere bu ögeleri iletmek istediği mesajı sadece güçlendiren değil, ifade eden ayrı bir unsur olarak ele almıştır. Bunun nedeni, 1960'lar daha güçlü metinlerin olması ve yönetmenlerin böyle bir tercihe ihtiyaç duymaması olarak görülebilir.

Gerek Piscator'un ilk çalışmalarından gerekse 1960'larda sahnelenen belgesel oyunlardan anlaşılacağı üzere, belgesel oyunlarda ele alınan toplumsal ya da politik meseleler belli bir bakış açısına göre değerlendirilir. Diğer detaylar ise oyundan oyuna farklılık gösterir. Bazı belgesel oyunlarda, hangi belgelerden ne derece yararlanıldığı yazar tarafından ayrıntısıyla belirtilebilirken, çoğu yazar bu konu hakkında hiç bir bilgi verme gereği görmez. Örneğin, Jonathan Holmes'un *Felluce* oyununda kullanılan belgeler detaylı olarak belirtilirken, George Packer'ın *İhanet* eserinde oyunun hangi bölümlerinin kurmaca olduğuna dair bilgi verilmez. Belgesel oyunlarda kullanılan kaynak sayısı da farklılık gösterir. Peter Weiss'ın *Soruşturması*'nda olduğu gibi temel tek bir kaynak kullanılabilir. Rolf Hochhuth'un *Temsilci* oyununda ise sadece "Side-lights on History" adlı bölümde otuz dokuz kaynaktan bahseder ki, bu kaynaklar kullanılan belgelerin sadece küçük bir bölümüdür.[164]

---

[164]Lion, Paul Dexter., "The Critical Study of the Origins and Characteristics of Documentary Theatre of Dissent in the United States", **Ph.D. Dissertation**, University of Southern California, 1975, s. 24.

Görüldüğü gibi her belgesel oyun birbirinden farklı özelliklere sahiptir ve bu durum belgesel tiyatronun net bir tanımının yapılmasını zorlaştırmaktadır. Aziz Çalışlar'ın "yaşanmış belli bir olayı, olayla ilgili belgelerden yola çıkarak, bu belgelerin oyunlaştırılması biçiminde sahnelenen oyun"[165] olarak yaptığı en genel tanım bile günümüzde sadece röportaj yoluyla yazılmış oyunları kapsamamaktadır. Ne var ki, belgesel tiyatronun tek bir tanımının yapılamaması, belgesel oyunlara dair asıl önemli noktanın göz ardı edilmesine neden olmamalıdır. Belgesel tiyatro, her şeyden önce politik tiyatronun parçasıdır. Her belgesel oyun belli bir amaç doğrultusunda kaleme alınır.

Bu gerçek, zaman zaman unutulmakta ve belgesel oyun yazarlarının tarafsızlığı tartışma konusu olmaktadır. Oysa belgesel oyunlarda bahsi geçen tarafsızlık eldeki belgelerin çarpıtılmamasıyla ilgili bir durumdur. Ne var ki, tarafsızlık yanılgısı, tarih boyunca dönem dönem karşımıza çıkmaktadır. Paul Dexter Lion bu konuyla ilgili 1975 yılında yaptığı araştırmada, belgesel tiyatroda tarafsızlığın nasıl yanlış algılandığı üzerinde durur. Lion'a göre politik tiyatronun kurucusu Erwin Piscator'un kullandığı "belgesel tiyatro" ve o dönemde Ulusal Tiyatro Topluluğu'nun direktörü Kenneth Tynan'ın kullandığı "gerçek tiyatro" terimleri, insanlarda yanlış beklentiler yaratmıştır. Belgesel ve gerçek sözcükleri, gazeteci tarafsızlığını çağrıştırmaktadır ve Lion bu yanılgıyı 1972 yılında *New York Times* gazetesinde çıkan "*Eleştirmenler Gerçeklik Tiyatrosunu Yerden Yere Vurdu*" başlıklı haberle örneklendirir. Haber, belgesel oyun yazarlarının gerçekle olan ilişkilerini sorgulayan paneldeki konuşmacıların ortak görüşünü şu şekilde açıklar: "Sözde gerçeklik tiyatrosu denen tür, yazarın önyargılarından dolayı başarılması mümkün olmayan bir deneme olmakla birlikte, gerçeğin kurguyla karışması yüzünden topluma karşı da yapılmış bir haksızlıktır."[166] Lion'a göre panelde ortaya çıkan bu görüşün temel nedeni, tarafsızlık beklentisinden kaynaklanır ki, bu beklenti belgesel tiyatronun "açıkça beyan edilen asıl amacını ve temel özelliğini tamamen" değiştirmektedir.[167]

---

[165] Çalışlar, Aziz., **Tiyatro Kavramları Sözlüğü**, İstanbul, Boyut Yayınlar, 1992, s. 23.
[166] Lion, Paul Dexter., a.g.e., s. 5.
[167] A.e., s. 6.

Bu yanılgının bir başka nedeni ise, belgesel tiyatronun temellerini atan Erwin Piscator'un bu konudaki görüşlerini içeren *Politik Tiyatro* eserinin yazılışından tam elli yıl sonra İngilizce'ye çevrilmesidir. Piscator bu kitabında belgesel tiyatronun taraf tuttuğunu belirten pek çok ifade kullanır, ancak Almanya'da 1929 yılında yayımlanmış olan kitap Hugh Rorrison tarafından 1978 yılında İngilizce'ye çevrilir. Bu zaman aralığında belgesel tiyatro hakkında tutarsız görüşler ortaya çıkar ve yanlış bilgiler zamanla geçerlilik kazanır. Dan Garrett 1977 yılında belgesel tiyatro üzerine yaptığı incelemede aynı sorunu gündeme getirir:

> Ne yazık ki, bu eser İngilizceye hiç çevrilmemiştir. Nazilerin gücü ele geçirmesiyle, eser Almanya'da etkisini gösterememiştir. Piscator'un prodüksiyonları hakkında Amerikan tiyatro dergilerinde makaleler yayımlanıyordu ve bunlar kulaktan dolma bilgilerle Almanya'ya ulaşıyordu. Bunun neticesinde, Piscator'un görüşlerindeki bütünlük çoğu kez bozuluyordu. . . . Piscator'un Politik Tiyatro eseri 1930'larda İngiltere ya da Amerika'da çevrilmiş olsaydı bugün belgesel tiyatronun ne olduğu hakkında bir karmaşa yaşanmazdı. . . belgesel tiyatroda gerçek ya da objektiflik üzerine yapılan tartışmalar büyük ölçüde açıklığa kavuşmuş olurdu.[168]

Garrett bu saptamasında son derece haklıdır, zira Erwin Piscator *Politik Tiyatro* eserinde bahsettiği ilk belgesel oyun denemesi olan *Herşeye Karşın!* ile belgesel tiyatronun objektifliği üzerinde durur ve bu türün temel ilkelerini belirler. Bu oyundan yola çıkarak "Piscator'un belgesel oyunlarında" dört temel ilkeden bahsedilebilir.[169] Belgesel oyunlarda, geçmişte yaşanmış bir olayın detaylarıyla sahnelenebilmesi için belgeler kullanılır. Oyunun ana karakterleri gerçek hayattan alınmıştır. Diğer karakterler ise yazarın gerçeklerden esinlenerek yarattığı asker, işçi, köylü gibi arketipler olabilir. Piscator, dramatik ve anlatımcı oyunculuğu değişimli olarak kullanır. Dördüncü duvar zaman zaman ortadan kalkmasına rağmen, aksiyon genellikle gerçekçi bir biçimde aktarılır. Şarkı, müzik, projeksiyon, film gibi ögeler bağımsızdır ve bu unsurlar olay hakkında bilgi vermek ya da yorum yapmak amacıyla kullanılır. Son olarak, "belgesel oyunların amacı yaşanan olayları belli bir politik bakış açısına göre sahnelemektir."[170] Görüldüğü gibi *Politik Tiyatro* eserinin

---

[168] Dan Garrett'dan alıntılayan Dawson, Gary Fisher., a.g.e., s. 14.
[169] Connelly, Stacey Jones., "Forgotten Debts: Erwin Piscator and the Epic Theatre", **Ph.D. Dissertation**, Indiana University, 1991, s. 71-72.
[170] A.e., s. 72.

İngilizceye çevrilmesinin gecikmesi ve özellikle son temel ilkenin atlanması, belgesel tiyatro hakkında yanlış yargıların oluşmasına neden olmuştur.

Belgesel oyunların bu temel özelliği, özellikle 11 Eylül sonrası yazılan belgesel oyunlarda göz ardı edilmektedir. Bazı belgesel oyun yazarlarının, son derece politik olaylar hakkında tarafsız olduklarını ifade etmeleri dikkat çekicidir. Terör, Irak'ın işgali, Afganistan gibi konuları irdeleyen bu oyunların tarafsız bir şekilde kaleme alınabileceğini düşünmek olanaksızdır. Objektiflik iddiasının dayandığı temel nokta ise röportaj tekniğinin kullanımıdır. Yazar, hiçbir şekilde kurguya yer vermeden, sadece yaptığı röportajları derlese bile, objektiflikten bahsedilemez. Bunun nedenini en güzel, İngiltere'de pek çok belgesel tiyatro çalışmalarına imza atan Peter Cheesman özetler. Cheesman, yaptıkları röportajlardan sonra yazılan oyunda, yer yer doldurulması gereken boşluklar olduğunu ve bu boşlukları doldurmak için ayrıca bir çalışma yaptıklarını belirtir. Dolayısıyla Cheesman, yazım sürecinde kullanılan materyali ikiye ayırır. Sürecin başında toplanan materyali objektif gereklilik, sonrasında oyundaki boşlukları doldurmak için aranıp bulunan materyali ise sübjektif gereklilik olarak değerlendirir. Örneğin *Cheshire Voices* oyunu için komünist bir kadınla özel bir röportaj ayarlanır, çünkü oyun yazarı o noktada bu kişinin bakış açısının oyunun önemli bir parçası olduğu kanaatindedir.[171] Hatta Cheeseman'ın ekibi, röportajlarda konuşturulan kişinin istenilen konu hakkında konuşması için bazı basit teknikler de geliştirmiştir. Görüldüğü gibi, röportaja dayalı belgesel oyunlar da diğer belgesel oyunlar gibi belli bir amaç doğrultusunda şekillendirilir.

Röportaj yaparak tarafsızlığını ilan eden oyun yazarlarının atladıkları bir diğer nokta ise röportaj yapılan kişilerdir. Son derece hassas konuların işlendiği belgesel oyunlarda, bu kişilerin yansız davranmaları söz konusu değildir. Slovo ve Brittain, *Guantanamo* adlı oyunlarını hazırlarken pek çok mağdurun oyunu kendi politik görüşlerini anlatabilecekleri fırsat olarak gördüklerini belirtir.[172]

---

[171] Paget, Derek., "Verbatim Theatre: Oral History and Documentary Techniques," **New Theatre Quarterly**, Vol. 3, No: 12, Nov. 1987, s. 324.

[172] Luckhurst, Mary., "Verbatim Theatre, Media Relations and Ethics", **A Concise Companion to Contemporary British and Irish Drama**, Ed. Nadine Holdsworth and Mary Luckhurst, Oxford, Blackwell Publishing, 2008, s. 214.

Belgesel oyunlar ister belgeler toplanarak, ister röportaj tekniği kullanılarak yazılmış olsun, bu oyunların hiçbiri tarafsız değildir. Belgesel oyunlar, açık ya da örtük belli ideolojileri bünyesinde barındırır. Peter Weiss, belgesel tiyatronun tanımını yaptığı makalesinde bu gerçeği en basit haliyle hatırlatır: "Belgesel tiyatro taraf tutar. Belgesel oyunlarda ele alınan konular kaçınılmaz olarak bunu zorunlu kılar. Bu tür oyunlarda yansızlık iddiası, yönetici sınıfının kendi davranışlarını haklı kılmak için kullandığı bir kavramdan ibarettir."[173] Weiss'ın bu saptaması, özellikle 11 Eylül sonrası yazılan belgesel oyunlar hakkında yapılan yorumlar düşünüldüğünde son derece manidardır. Batı'nın kendi sınırlarının ötesinde yaşananları konu alan oyunların hazırlanışında David Thacker'ın ifade ettiği gibi "seçici davranmak durumundasınız çünkü seyirciye, olaya hangi perspektiften bakmasını istediğiniz sanatsal tercihler yapıyorsunuzdur."[174] Ne var ki bu sanatsal tercihlerin altında, yüzyıllardır Batı kültürüne işlemiş şarkiyatçı söylemlerin izleri bulunduğunda, yapılan tercihlerin sanatsal olmaktan çok politik olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

[173] Weiss, Peter., "The Material and the Models: Notes Towards a Definition of Documentary Theatre" s. 42.
[174] Paget, a.g.e., s. 324.

İKİNCİ BÖLÜM

2. 11 Eylül Sonrası Şarkiyatçılık ve Edebiyat

Çalışmanın bu kısmında, 11 Eylül sonrası şarkiyatçılığın nasıl değişim gösterdiği ve şarkiyatçı söylemlerin farklı alanlarda ne şekillerde karşımıza çıktığı incelenecektir. Bu belirlemeleri yapabilmek için, şarkiyatçılığın Soğuk Savaş sonrası aldığı biçim, şarkiyatçı söylemlerin medya tarafından insanlara ne şekilde aktarıldığı tartışılacaktır. Şarkiyatçılığın toplumsal ve siyasal olaylar çerçevesinde bir değerlendirilmesi yapıldıktan sonra, olayların sanat alanındaki yansımaları ele alınacaktır. 11 Eylül sonrası karşımıza çıkan şarkiyatçı söylemlerin, edebiyat ve tiyatro alanındaki izlerine kısaca değinilecektir. Bu bölümün amacı, bir sonraki bölümde çözümlemesi yapılacak olan belgesel oyunlardaki şarkiyatçı söylemlerin saptanmasına yardımcı olmaktır.

2.1. Soğuk Savaş Sonrası Yeni Dünya Düzeni: Medeniyetler Çatışması

Şarkiyatçılık Batı'nın Doğu toplumlarını, kültürünü ve dillerini araştıran bir disiplin olarak ortaya çıkar. Bu durum uzun süre doğal karşılanır, ancak Doğu'nun zamanla Batı'nın kontrol nesnesi haline gelmesi, şarkiyatçılığın başka bir boyutuna işaret eder ki, bunu en etkili Edward Said'in *Şarkiyatçılık* adlı eseri tahlil eder. Said, Batı'da süregelen şarkiyat çalışmalarının bilgi edinme gibi masum bir amaca değil, Batı'nın Doğu üzerinde hegemonya kurma amacına hizmet ettiğini tespit eder:

> Şarkiyatçılık, Şarkla – Şark hakkında saptamalar yaparak, ona ilişkin görüşleri meşrulaştırarak, onu betimleyerek, öğreterek, oraya yerleşerek, onu yöneterek – uğraşan ortak kurum olarak, kısacası Şark'a egemen olmakta, Şark'ı yeniden yapılandırmakta, Şark üzerinde yetke kurmakta kullanılan bir Batı biçemi olarak incelenebilir, çözümlenebilir.[175]

Said, şarkiyatçılığın daha net anlaşılması için, gerçekliğin belirlenip üretildiği yapıya, Foucault'nun söylem kavramına dikkat çeker:

> Şarkiyatçılık bir söylem olarak incelenmedikçe, Aydınlanma sonrasında Avrupa kültürünün Şark'ı siyasal, sosyolojik, askeri, ideolojik, bilimsel, imgesel olarak çekip çevirebilmesini hatta üretebilmesini- sağlayan o müthiş sistemli disiplinin anlaşılması olanaksızdır.[176]

Foucault, bilgiyi nesnel değil siyasal, iktidarı ise bilgi ve söylem biçimlerinin üretildiği bir araç olarak tespit eder ve Said bu doğrultuda eserin ilk sayfalarında Arthur James Balfour'un sözlerindeki bilgi-güç ilişkisine dikkat çeker. "Bilgi, dolaysızca var olanın üstüne çıkmak, 'kendinin' ötesine, yabancı ve uzak olana varmak demektir. Böyle bir bilginin nesnesi, doğası gereği, irdelemeler karşısında savunmasızdır. . ."[177] Bilgi güç getirir, güç arttıkça bilgi de artar. Batı Şark'a dair edindiği bilgiyle, sonrasında ise onu nasıl bildiğiyle ona egemen olmaktadır. Bir başka deyişle Batı, iktidarını ve kimliğini, tarih boyunca kendisinin üretmiş

[175] Said, Edward., **Şarkiyatçılık**, Çev. Berna Ülner, İstanbul, Metis, 2006, s. 13.
[176] A.e., s. 13.
[177] A.e., s. 42.

olduğu olumsuz Doğu imajı karşısında konumlandırarak kazanır. Bu imaj, tutarlı olarak filolojiden edebiyata her alanda farklı yollarla tazelenmiş ve Batı bu şekilde hegemonyasını sürdürmeye devam etmiştir. Edward Said, kitaplarında tarih boyunca bu imajın nasıl kurgulandığını deşifre eder. Bu kurguyu, şarkiyatçılığın dönemin koşullarına uygun olarak farklı biçimlerde nasıl karşımıza çıktığını, siyasi ve ekonomik olaylar çerçevesinde nasıl değişim geçirdiğinin izlerini sürerek açığa çıkarır.

Bu değişimlerden sonuncusu, Soğuk Savaş'ın bitmesiyle başlar ve 11 Eylül sonrası son şeklini alır. Soğuk Savaş döneminde uluslararası ittifaklar, iki süper güç olan ABD ve Sovyetler Birliği etrafında şekillenir. Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nin dağılmasının ardından bu durum tamamen değişir. Berlin duvarının yıkılmasıyla son bulan Soğuk Savaş, kapitalizmin zaferini müjdeleyen yeni bir dönemi başlatır. Bu yeni dönemde "Batı, diğer medeniyetlere kıyasla gücünün doruğunda" ve "onu durdurabilecek olan süper güç rakibi ise haritadan silinmiş durumdadır."[178] Sovyetler Birliği'nin süper güç olarak ortadan kalkması, haritanın yeniden şekilleneceği yeni bir döneme işaret eder. ABD, vakit kaybetmeden yeni bir düşman arayışına girer:

> Soğuk Savaş'ın sona ermesi, korkutucu ve inandırıcı yeni bir düşman bulma konusunda entelektüel bir yarış başlattı. Kaçak ticaret vardı. Sonra küresel ısınma. Siber terörizm. Kitle imha silahlarının yayılması ve uyuşturucu. Ne var ki, bunların hiçbirisi tutmadı. . . Sadece tek bir tehlike Amerikan toplumunun zihninde yer etmeyi başardı: Kutsal İslam Savaşı. [179]

Yeni düşman, yarattığı tehlike bakımından eskisini aratmayacak niteliktedir. Nitekim, ABD'nin geçmişte Sovyetler Birliği'ne karşı aldığı tavır, yeni düşmanına olan yaklaşımıyla son derece benzer niteliktedir. 20 Eylül 2001 tarihinde, ABD başkanı George Bush'un konuşmasında yer alan ifadelerin, komünizm tehlikesine

---

[178] Huntington, Samuel P., "The Clash of Civilizations?" **Foreign Affairs**, Vol.72, No.3 Summer 1993, s. 19.

[179] Sciolino, Elaine., "Seeing Green, The Red Menace is Gone. But Here's Islam", **The New York Times**, 21 January 1996, (Çevrimiçi) http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9C06E1D81339F932A15752C0A960958260&pagewanted=all, 22 Ekim 2011.

karşı hazırlanmış Truman Doktrini ve NSC-68 raporundaki ifadelerle benzerlik göstermesi[180] dikkat çekicidir:

> Amerika Birleşik Devletleri kararlı ve güçlü olmaya devam ettiği sürece, bu döneme terör egemen olmayacaktır. Bu devir, hem ABD'de hem de tüm dünyada özgürlüğün devri olacaktır. (alkış) . . . Asıl görevimizin ne olduğunu öfke ve acı içinde kıvranırken anladık. . . . İnsanlığın geleceği, . . . artık bize bağlı. . . . Cesaretimizle, tüm dünyayı bu amaç doğrultusunda bir araya getireceğiz. Yorulmadan, duraksamadan, başaracağız.[181]

Komünizm tehlikesinden bahsedilirken kullanılan insanlık, özgürlük, görev, tehdit gibi kavramlar, Soğuk Savaş sonrası İslamiyetle benzer şekilde ilişkilendirilir. Bu tehlike karşısında, sadece saldırıya maruz kalmış ABD'nin geleceği değil, "insanlığın geleceği" ABD'ye bağlıdır. ABD'nin bu tutumu sadece birtakım kavramların ortak kullanımıyla sınırlı kalmaz. 1995 yılında NATO Genel Sekreteri olan Belçikalı Willy Claes'ın "İslami köktendincilik komünizm kadar tehlikelidir"[182] açıklaması bu yaklaşımı açıkça ortaya koyar.

Soğuk Savaş sonrası oluşacak ya da bir anlamda oluşturulacak bu yeni düzene ilk işaret eden isimlerden biri Harvard Üniversitesi'nde siyasal bilimler profesörü olarak görev yapan Samuel Huntington olur. Huntington, 1993 yılında *Foreign Affairs* dergisinde yayımlanan *Medeniyetlerin Çatışması mı?* makalesinde, Soğuk Savaş sonrası dönemi hangi faktörlerin belirleyeceğine ve gelecekte uluslararası ittifakların nasıl kurulacağına dair tespitlerde bulunur:

> Benim varsayımım şudur ki, bu yeni dünya düzeninde çatışmaların temel nedeni ne ideolojik ne de ekonomik sebeplerden kaynaklanacaktır. İnsanlığın bölünmesinin ve çatışmanın asıl kaynağı kültürel olacaktır. Ulus devletler, uluslararası arenada en güçlü aktörler olarak kalmaya devam edecekler, ancak küresel siyasete ilişkin asıl çatışmalar, farklı medeniyetlere ait millet ve gruplar arasında yaşanacaktır. Küresel siyasete medeniyetler çatışması hakim olacaktır.[183]

Huntington, Batı, Konfüçyüsçü, Japon, İslam, Hint, Ortodoks-Slav, Latin Amerika ve Afrika olmak üzere sekiz medeniyetin varlığından söz eder. Bu net

[180] Hunt, Michael H., "In the Wake of September 11: The Clash of What?", **The Journal of American History**, September 2002, s. 419.
[181] A.e., s. 419.
[182] Sciolino, a.g.e.
[183] Huntington, "The Clash of Civilizations?" s. 22.

ayrımların yapılmasıyla, kültürlerin sabit kimliği olduğu ve statik bir yapıya sahip oldukları varsayılmıştır. Bu nedenle Huntington, medeniyet kavramını, onun dinamiklerini ve çoğulluğunu yadsıması bakımından şiddetle eleştirilir.[184] Huntington ise bu suçlamalar karşısında medeniyetleri "çoğu zaman kesin çizgilerle" ayırmanın zor olduğunu kabul eder ancak, bahsettiği kültürleri "her şeye rağmen anlamlı birimler" olarak görür ve varlıklarının "yadsınamaz" olduğunda ısrar eder.[185] Huntington'a göre küreselleşme ile medeniyetler arası iletişim artmaktadır, ancak bu durum insanların birbirlerini daha iyi anlayıp hoşgörüye başvurmalarına değil, çatışmalara neden olacaktır. İletişimin artmasıyla, medeniyetler arası farklılıklar belirginleşecek ve medeniyet bilinci gittikçe güçlenecektir. Böylece, bir milletin kimliğinde barındırdığı dini ve etnik ögeler hızla politik ideolojilerin yerini alacaktır. Bu durum, rakipsiz Batı ile Batılı olmayan medeniyetler arasında çatışmalara neden olacaktır. Bu dini ve etnik ögelerin niçin ve ne şekilde önem kazandığı ya da zaman zaman ABD ve diğer Batı ülkeleri tarafından nasıl körüklenip kullanıldığı Huntington'ın makalesinde sorgulanmamaktadır.

Huntington, sekiz medeniyetin her birine kısa da olsa değinir, ancak makale ağırlıklı olarak İslam medeniyeti üzerinde durur. Edward Said, *Cehaletler Çatışması* makalesinde Huntington'ın sekiz medeniyetten söz etmesine rağmen "aslan payını"[186] Batı ve İslam medeniyeti arasındaki çatışmaya verdiğine dikkat çeker. Bahsedilen sekiz medeniyetten, özellikle İslam medeniyeti büyük bir tehlike teşkil eder ve Huntington en şiddetli çatışmanın Batı ile İslam arasında doğabileceğini öngörülür. Batı ve İslam arasındaki çekişmenin 1300 yıldır süregeldiğini ve yüzyıllardır süren bu silahlı çatışmanın bitmesinin ise olanaksız olduğunu savunur. İslam dünyası, saldırgan, öfkeli, değişmez ve kesin sınırları olan homojen bir medeniyet olarak tanımlanır. Huntington'ın özellikle İslam medeniyetine karşı indirgemeci bir yaklaşım sergilemesi aslında kendisiyle de çelişkiye düşmesine neden olur. Huntington'a göre Batı medeniyeti ilerleyen, değişebilen ve içinde farklılıklar barındıran bir medeniyettir, İslam medeniyeti ise

---

[184] Said, "Clash of Ignorance" **The Nation**, 22 October 2001, (Çevrimiçi) http://www.thenation.com/article/clash-ignorance?page=0,0, 16 Mart 2011.
[185] Huntington, "The Clash of Civilizations?" s. 24.
[186] Said, "The Clash of Ignorance".

değişime ve demokratik değerlere kapalı homojen bir yapıya sahiptir. Medeniyet kavramı 'medeniyete' göre değişen bir kavram olarak karşımıza çıkar.

İslam politikalarının çeşitliliğine ve dinamizmine dikkat çeken önemli isimlerden John Esposito, İslam dinini statikleştiren bu görüşe tarihten örnekler vererek karşı çıkar. Esposito, dinsel geleneklerin aynı dönemde farklı coğrafi bölgelerde farklı uygulandığını, aynı bölgede dahi zamanla ciddi değişikliklere uğradığını hatırlatır. Avrupa'nın geçirdiği değişim, bu gerçeğin en açık örneğidir. Reform hareketleri sonucu, Hristiyanlığın bugünkü demokrasi anlayışıyla çelişen pek çok yönü sorgulanıp değişime uğramıştır. Aynı derece olmasa bile, İslam dini de zamanla değişim geçirmiştir. Bu değişimi yadsımak mümkün değildir, nitekim günümüzde İslamiyet farklı ülkelerde farklı şekillerde yorumlanmaktadır.[187] Esposito, Batı'nın demokrasi anlayışı ile İslam gelenekleri arasında farklılıklar olduğunu, ancak bu farklılıkların, Batı demokrasisinin Antik Yunan dönemiyle başlayıp modern Fransa, İngiltere ve Amerika'da farklı biçimler alışına kadar geçirdiği değişim göz önünde bulundurularak değerlendirilmesi gerektiğinin altını çizer.[188] Nitekim, tarihe bakıldığında Hristiyan dünyasında, şiddetli çatışmaların yaşandığı ve çatışmalar sonrası dini uygulamalarda büyük değişimler yaşandığı bir gerçektir.

Mark Tessler'in araştırması Esposito'nun görüşlerini destekler nitelikte bir sonuç ortaya koyar. Tessler, Filistin, Fas, Cezayir ve Mısır'da yaptığı araştırmada Müslümanların demokratik değerleri algılama biçimlerini inceler. Bu araştırmanın sonucunda, İslam dinine bağlılığın artmasıyla kişilerin demokrasiyi daha az destekledikleri düşüncesinin bir yanılgı olduğunu ortaya çıkar.[189]

Esposito ve Tessler, Huntington ve Lewis gibi isimlerin iddialarını İslam ülkelerindeki çeşitliliğe odaklanarak cevaplarken, Noam Chomsky medeniyetler çatışmasının suniliğini dikkatleri ABD'ye çekerek ele alır. Chomsky, medeniyetler çatışmasından bahsetmenin "moda" olduğunu, oysa ABD'nin farklı ülkelerle olan

---

[187] Esposito, John L., **The Islamic Threat: Myth or Reality?,** New York, Oxford University Press, 1995, s. 216.
[188] A.e., s. 217.
[189] Tessler, Mark., "Islam and Democracy in the Middle East: The Impact of Religious Orientations on Attitudes toward Democracy in Four Arab Countries", **Comparative Politics**, Vol. 34, No. 3, April 2002, s. 349.

ilişkilerine bakıldığında böylesi bir çatışmanın olmadığını ifade eder. Örneğin ABD, en çok nüfusa sahip İslam devleti olan Endonezya ile Suharto'nun 1965'te başa geçmesiyle sıcak ilişkiler içine girer. Oysa Suharto 20. yüzyılın en büyük katliamlarına imza atmıştır. En radikal İslam devletlerinden olan Suudi Arabistan ve Pakistan'ın yardımıyla radikal köktendinciler silahlandırılıp eğitilmiş ve Ruslara karşı kullanılmıştır. Saddam Hüseyin'in 1980'lerde Kürtleri öldürdüğü sırada, ABD ve İngiltere Saddam'ın müttefiki durumundadır. Aynı tarihte ABD, Orta Amerika ile çatışmaya girer. Bu saldırının temel hedefi Katolik Kilisesi'dir. Kilisenin suçu ise yoksulların yanında olmaktır. Chomsky bütün bu örneklere bakıldığında "medeniyetler arasındaki sınırın" nerede olduğunu sorar.[190] Yeri gelince İslami köktendincilerle dostluk kuran, yeri gelince Katolik Kilisesi'ne düşman kesilen ABD'nin politikalarını medeniyetler çatışmasından ziyade çıkar çatışması olarak yorumlamak daha yerinde bir yaklaşım olacaktır.

Chomsky'nin değindiği gerçeklere rağmen, Huntington'ın tespitleri 11 Eylül sonrası bir kez daha tartışma konusu olur. Oysa medeniyetler çatışması Huntington tarafından ilk ortaya atıldığında, özellikle indirgemeci yaklaşımından dolayı eleştirilmiş ve çoğunluk tarafından kabul görmemiştir. Ne var ki, 11 Eylül sonrası Huntington'ın makalesi tekrar gündeme gelir ve saldırıların Huntington'ın saptamalarını doğrulayıp doğrulamadığı tartışılır. Bottici ve Challand, Huntington'ın görüşlerinin doğrulanmış gibi görünmesini "politik mit" kavramında bulur. Geçmişte politik ve dini mitler iç içe geçmiş olduğundan içerikleri ve fonksiyonları birbirine karışmıştır. Oysa günümüzde, siyasetin sembolik boyutları incelendiğinde, politik mitler gözlemlenebilir niteliktedir. Modern döneme ait, saf politik mit kavramı, yaşanan politik olaylara ışık tutması açısından incelenmesi gereken önemli konulardan biridir.[191]

Bottici ve Challand, Huntington'ın medeniyetler çatışması fikrinin başarısını politik bir mit olmasında bulur. Öncelikli olarak, *Medeniyetler Çatışması?* makalesi başarısını "içeriğinden çok başlığına borçludur".[192] Bu başlık insanlarda net bir beklenti yaratmış ve 11 Eylül'den çok önce, entelektüel

---

[190] Chomsky, Noam., **11 Eylül,** Çev. Dost Körpe, İstanbul, Om Yayınevi, 2002, s. 65-66.
[191] Bottici Chiara, Benoit Challand "Rethinking Political Myth: The Clash of Civilizations as a Self-Fulfilling Prophecy", **European Journal of Social Theory**, Vol. 9 No. 3, 2006, s. 317.
[192] A.e., s. 321-323.

çevrelerin etkisi ve çeşitli toplumsal uygulamalarla bu çatışmayı destekleyen anlatılar oluşturulmuştur.

Bu durumu oluşturan mekanizmaları anlamak için sadece medeniyetler çatışması ve İslam tehdidini destekleyen anlatılar üzerinde durmak yanlış olur, çünkü politik mitler, fark edilmeyen, açıkça algılanmayan ince detaylarla kendini besler.[193] Bu detaylar, gündelik hayatta bilinçaltına hitap eden ikonlar olarak karşımıza çıkar, ancak bu ikonların işlevsel olabilmesi son derece önemli bir koşula bağlıdır. Bottici ve Challand bu bağlamda önemli bir noktaya dikkat çeker: Tam da medeniyetler çatışması gündeme geldiği dönemde, bu çatışmanın yaşandığı medeniyet hakkında bilgi akışı minimuma iner. Politik mitin amacına ulaşması için bu durum büyük önem teşkil eder. Oysa Batı toplumu, tam bu sırada İslam medeniyeti hakkında bilgi arayışı içindedir. Bilgi akışının durmasıyla açılan boşluğu ise, İslam ve tehlikeyi çağrıştıran farklı çok sayıda ikon doldurur. Fesli, elinde balta ve Kuran taşıyan adamlar, çarşaflar içinde bağıran kadınlar ve benzeri göstergeler farklı alanlarda sık sık kullanılır. Temelde bilgi eksikliği olan Batı toplumunun içinde bulunduğu belirsizliği şekillendiren temel faktör bu ikonlar olur.[194] Bu ikonları sık sık karşımıza çıkaran ve bilgi akışını kontrol eden en önemli güç medya olur. Özellikle 11 Eylül saldırılarını konu alan yazılarda kullanılan fotoğraf ve manşetler dikkat çekicidir. Bu manşetlerin çoğu, şiddet ve İslam ilişkisi üzerinde durarak okuyucunun bilinçaltına hitap eder. *New York Times* gazetesi saldırılardan hemen sonra, sadece 11 Eylül ve terörü konu alan yazıların bulunduğu *A Nation Challenged* başlıklı bir bölüm hazırlar. Dört ay boyunca bu bölümde saldırılarla ilgili çeşitli makaleler yer alır. Makalelerin başlıkları İslam dinini sürekli olarak şiddetle ilişkilendirir: Evet, *Bu İslam ile İlgili, Cihad 101, Kapılara Dayanan Barbarlar, İslam ve Şiddet, Müslümanların Öfkesinin Özü, Müslüman Öfkesi, Kutsal Savaş Hayalleri, İslami Öfkenin Entelektüel Kökenleri, Müslüman Savaşları Devri, Bu Dini bir Savaş.*[195] Bu başlıkların yaptığı çağrışımlarla, İslamiyetin özünde şiddet yattığı ima edilir.

---

193 A.e., s. 324.
194 A.e., 324.
195 Abrahamian, Ervand., "The US Media, Huntington and September 11", **Third World Quarterly**, Vol. 24, No. 3, June 2003, s. 322.

Bu gibi yöntemlerle, Huntington'ın öngörüleri politik mit olarak işlenir ve Soğuk Savaş sonrası dönemi şekillendiren en önemli etkenlerden biri olur. Bu mit, insanların olayları algılama biçimlerini ve tepkilerini şekillendirmeyi büyük ölçüde başarır. Böylece, Soğuk Savaş sonrası oluşan belirsizlik, Huntington'ın medeniyetler çatışması teorisiyle cevap bulur. İslamiyeti şiddet ile bağdaştıran sayısız anlatı, bu cevabı destekler ve ortaya atılan kehanet zamanla gerçekleşmeye başlar. Çünkü politik mitler "sadece var olan kimliklerin sonucu olarak değil, aynı zamanda gelecek dönemlerde belli bir kimlik yaratımı için de ortaya çıkarlar. Bu yüzden politik mitler, neredeyse her zaman kendi kendini doğrulayan kehanetlerdir".[196] Bu bakış açısına göre 11 Eylül saldırıları, Huntington ve Lewis'ın iddialarını doğrulamaz, tam tersine onların düşünceleri saldırıları tetikleyen faktörlerden biri olur.

Botticini ve Challand bahsedilen politik mitlerin oluşumunda, bilgi akışının minimuma inmesi gerektiğini de özellikle vurgulamışlardır. Gerçekten de 11 Eylül saldırılarının ardından, tam da bilgi akışına ihtiyaç duyulduğu dönemde, medyada gerçekçi siyasi ve ekonomik nedenlerin yerini başka meselelerin aldığı görülmektedir. Peki ya bu mitlere dışarıdan bakabilmek ya da bunların yıkılmasını sağlamak ne derece mümkündür? 1970'li yıllarda *Inquest* adlı belgesel oyunun yazarı olan Donald Freed bu sorunun yanıtını sanatta bulur.

> 20. yüzyılda "devlet" . . . "öteki" gibi kavramlarla kendi kendimizi dehşete düşürdük. Bunlar bizim mitlerimiz ve antik çağlardaki insanlar gibi biz de bunlara inandık. Aramızdaki tek fark onların mitleri onların yararına hizmet ederken bizimkiler kurgulanıp kabul görmüş ve bizi hasta etmiştir. Irksal ve politik mitler, en iyi . . . oyun yazarları tarafından yıkılabilir. Bu yüzden oyunlar birer anti-mittir, amaçları azat etmektir.[197]

Freed'in bu yanıtı 11 Eylül sonrası yazılmış belgesel oyunların incelendiği bölümde tekrar ele alınacaktır, zira bir sanat eserleri anti-mit işlevi görebileceği gibi statükoyu destekleyen güçlü anlatılar olarak da karşımıza çıkabilmektedir.

---

[196] A.e., s. 322.

[197] Freed, Donald., "Inquest", **Voicings: Ten Plays from Documentary Theatre**, Hopewell, Ecco Press, 1995, s. 203.

2.2. İslam ve Şiddet

Şiddetin, İslam dininin içselleşmiş bir parçası olduğu fikri en çarpıcı biçimde, Bernard Lewis'in 1990 yılında kaleme aldığı *Müslüman Öfkesinin Kökenleri* makalesinde karşımıza çıkar. Lewis bu makalede, Batı ve İslam arasında yüzyıllardır süregelen çatışmanın izlerini sürer ve bu çatışmanın temel kaynağını Batı'nın sürdürdüğü politikalarda değil, İslam dininde bulur. Lewis'a göre Batı dünyası, ciddi bir İslam tehlikesiyle karşı karşıyadır. Lewis, bu tehlikeyi oluşturan Müslümanların öfkesini birkaç nedene bağlar. İslam dünyası, uzun süren bir yükselişin ardından peş peşe gelen yenilgiler yaşamakla kalmamış, kendi değerlerinin Batı değerleri altında ezildiğine şahit olmuştur. Kadınların özgürlük isteyip, gençlerin isyan etmesi bir yana, Müslümanların kendi topraklarında güçlerini yitirmeye başlamaları bardağı taşıran son damla olmuştur.[198] Lewis'a göre bütün bunlar, Müslüman dünyasının öfkesini özellikle ABD'ye çevirmesine neden olmuştur. Bu öfkenin altında ABD'nin ırkçı, emperyalist ve sömürgeci tavırlarının payı olduğunu kabul eden Lewis, bu suçlara pek çok Batılı ülkenin ortak olduğunu, dolayısıyla özellikle ABD'ye yöneltilen bu şiddetin temel nedeninin bunlar olamayacağını ifade eder. Lewis'a göre, özellikle laiklik ve modernizmi baş düşmanı gören Müslümanların öfkesinin temelinde, yüzyıllardır dominant bir güç olarak varlığını sürdürmüş bir medeniyetin mirasçılarının hissettikleri "utanç duygusu"[199] yatar. Bunun yanısıra:

> İslam dini ve kültüründe, en alçakgönüllü köylünün ya da esnafın diğer insanlara karşı olan tavırlarında, pek az medeniyette rastlayabileceğiniz bir hassasiyet ve hoşgörü vardır. Buna rağmen, ayaklanma ve karmaşa durumlarında, derinlerdeki ihtiras harekete geçtiğinde, bu hassasiyet ve kibarlık yerini öfke ve nefretin yıkıcılığına bırakır . . .[200]

Lewis kısaca, Müslüman öfkesinin kökenini somut bir nedende değil, İslam'ın özünde, Müslümanların "ihtiras"larında bulur. Lewis'in Müslümanların öfkesine dair yaptığı genelleme pek çok alanda karşımıza çıkar. Bu bakış açısını medya da

---

[198] Lewis, Bernard., "The Roots of Muslim Rage" **The Atlantic Online**, September 1990, s. 3 (Çevrimiçi) http://www.theatlantic.com/doc/print/199009/muslim-rage?x=37&y=8, 3 Nisan 2011.
[199] Lewis, a.g.e., s. 7.
[200] A.e., s. 8.

destekler durumdadır. Edward Said, *Haberlerin Ağında İslam* eserinde şiddet gibi negatif kavramların İslamiyetle ilişkilendirilmesine dikkat çeker:

> . . . fundamentalizm üzerine sabit imalarda bulunulurken, okurların İslam ve fundamentalizmin aynı şeyler olduğuna inandırılması amacıyla bu iki farklı anlam arasında kasıtlı bir bağ yaratılıyor. İslamiyet'i yıpratmak eğilimiyle, inanç üzerine bir avuç kural, klişeleşmiş örnek ve genellemelere sığınılarak, şiddet, ilkellik, köktencilik, tehditkarlık gibi negatif olgular İslamiyet'le özdeşleştirilmeye çalışılıyor.[201]

İslam ve şiddet bağlantısının dayandırıldığı temel noktalardan biri de, pek çok İslam ülkesinde Batı, özellikle ABD, karşıtlığının çarpıcı bir biçimde görülmesidir. Bu durum yadsınamaz bir gerçektir, ancak bu karşıtlığın ve beraberinde oluşturduğu saldırganlığın nedenini İslamiyetin şiddetle olan ilişkisinde aramak ne derece doğrudur? Sömürgecilik ve emperyalizm gerçeği, yakın tarihte yaşanmış pek çok savaş ve müdahale, Lewis gibi isimler tarafından unutulmuş ya da görmezden gelinmiştir. Oysa yaşanan olayların etkisi, İslam ülkelerinin çoğunda halen etkisini hissettirirken, insanların akıllarından silinmemiştir. Michael Hunt'a göre: "şeytanı anında görebilme yetisine sahip boş Amerikan milliyetçiliği, her zaman barbarlarla savaşa hazır, kendi hayat tarzına sadık, ve ABD'nin Orta Doğu'da süregelen müdahaleleri konusunda ise son derece unutkandır."[202] Olayların siyasi boyutlarının göz ardı edilmesi, birtakım radikal oluşumların sebeplerinin sorgulanmasına ve dikkatlerin Amerikan karşıtlığının altında yatan asıl nedenlere yöneltilmesine engel olur. Oysa siyasi sebepler irdelendiğinde, Batılılar için İslam tehlikesi diye bir şey varsa, pek çok Arap ve Müslüman da "politik, ekonomik, dinsel ve kültürel emperyalizm, . . . kültürel istila" gibi nedenlere dayalı gerçek bir Batı tehlikesi ile karşı karşıya olduklarını düşünmektedir.[203] Ne var ki, olayların bu boyutu gündeme yüzeysel olarak gelmektedir. Saldırıların nedeni sadece ve sadece, Müslümanların demokrasinin tüm değerlerine karşı çıkmasında aranır. Bu durum tezin İslam ve Medya bölümünde detaylı olarak örneklendirilecektir.

---

[201] Said, Edward., **Haberlerin Ağında İslam**, Çev. Alev Alatlı, İstanbul, Babil Yayınları, 2000, s.17.
[202] Hunt, Michael H., "In the Wake of September 11: The Clash of What?" **The Journal of American History**, September 2002, s. 416.
[203] Esposito, a.g.e., s. 193-194.

Lewis'ın iddiası farklı alanlarda yinelenmiş ve tartışılmıştır. Son derece ironik bir durum yaratsa da, Katolik Kilisesi'nin dahi bu söylemi desteklemiştir. 12 Eylül 2006 tarihinde Papa XVI. Benedict'in Rutenburg'da yaptığı konuşma, Katolik Kilisesi'nin kendi tarihini ne çabuk unuttuğunu çarpıcı biçimde gözler önüne serer. Papa, 14. yüzyıl Bizans imparatorlarından birinden alıntı yaparak İslam gibi bir dinin şiddet yoluyla yayılarak, akla ve doğaya karşı geldiğini ve "aklın yolundan sapmanın" "Tanrı'nın yolundan sapmak" olduğunu ifade ederek[204] yüzyıllardır İslam dünyasını mantık, akıl ve bilimden ayrı gören şarkiyatçılarla benzer görüşleri savunur. Oysa İslam dinini şiddet kullanmakla suçlayan Papa, Katolik Kilisesi'nin aydınlanma sürecinde bilimsel alanda yaşanan gelişmeler karşısında şiddete başvurulmasından bahsetmez. O dönemde bilim, Hristiyan dogmalarının karşısında duran en büyük düşmandır. Kilise, dünyayı fizik kurallarına göre açıklamaya çalışan bilim adamlarını feci şekilde cezalandırmaktan çekinmemiştir. Örneğin, Giordano Bruno, astronomide Kopernik sistemini savunduğu gerekçesiyle, 8 yıl Engizisyon tarafından hapsedilmiş, düşüncelerinden geri adım atmayınca yakılarak idam edilmiştir. Böylesi pek çok olaya imza atan Katolik Kilisesi'nin İslam dinini şiddete başvurmakla suçlaması, son derece ironik bir durumdur. Ne var ki, "Papa'nın konuşmasının kökenleri şarkiyatçı mitlere dayandığından . . . Hristiyanlığın kendi vahşi geçmişi perdelenmektedir."[205] Bu konuyu Deepa Kumar, *Framing Islam The Resurgence of Orientalism During the Bush II Era* adlı makalesinde detaylı olarak kaleme alır. Kumar makalenin bir bölümünü Hristiyanlık hakkında "söylenemeyenlere" ayırarak, Hristiyanlığın şiddetle olan ilişkisinin tamamen göz ardı edildiğini iddia eder. Günümüzde bazı Müslüman grupların şiddete başvurmalarının ardında ise iddia edilenlerin aksine, birtakım siyasi olayların olduğunun altını çizer.

---

[204] Kumar, Deepa., "Framing Islam: The Resurgence of Orientalism During the Bush II Era" **Journal of Communication Inqury**, Vol. 34, No. 3, July 2010, s. 265.
[205]Kumar, "Framing İslam" s. 265-266.

2.2.1. Cinselleştirilmiş Şiddet

İslam ve şiddet bağlantısını bir adım daha öteye taşıyan bir diğer konu ise cinsellik olur. Özellikle üçüncü bölümde incelenecek olan *Teröristlerle Konuşmak* oyununda İslamiyet, şiddet ve cinsellik kavramları çok ilginç bir biçimde kullanılır. Bu kavramlar arası "oluşturulan" ilişkileri sorgulayabilmek için, geçmişten günümüze Batı'nın cinsellik algısına kısaca değinilecektir.

Ortaçağ Avrupa'sında baskın olan dinsel düşünce cinsellikle ilgili pek çok yasaklama getirmiştir. Cinsellik belli kurallar çerçevesinde yaşanmış, dünyevi zevklere günah gözüyle bakılmıştır. Öyle ki cinsel arzuların özgür kılınması cadılarla ilişkilendirilmiştir. Bu dönem cadılıkla ilgili en önemli eserlerden biri olan *Tratado de las Supersticiones y Hechicherias* eserini kaleme alan Fray Martin de Castnega cadılığın "şehvet düşkünlüğü" yüzünden ortaya çıktığını ifade eder. Gerçekten de cadılarla ilgili her türlü görsel eserin pornografik bir yönü vardır. Bu dönem "tüm olası ya da hayali sapkınlıkların cadılara atfedilir" ve bazı eserler rituellerde cadıların şeytanla nasıl cinsel ilişkiye girdiği detaylı olarak tasvir eder.[206] Cinsellik, cadılara ve iblislere bırakılır, cennete giden yol dünyevi zevkleri terk etmekten geçer. Asıl ironik olan durum ise, Hristiyanlığın ilk yayılmaya başladığı dönemlerde, bu yeni dine inananların şehvet düşkünü, şeytana tapan, bebek kanı içip insan eti yiyen sapkınlar olduklarına inanılmış ve pek çok Hristiyan bu yüzden işkenceye maruz kalmıştır.[207] Ne var ki, Hristiyanlar gücü elde geçirdikten sonra aynı suçlamalar önce paganlara, sonrasında ise Hristiyan olmayan herkese karşı yöneltilmiştir.[208] Özellikle Haçlı seferleri sırasında kilise, iffetli Hristiyanları, şehvet düşkünü Müslümanlar ile karşı karşıya geldiklerine ikna etmiştir. Düşman "seks bağımlısı tecavüzcü kafir erkekler" den oluşmaktadır ve Hristiyan olmayan kadınlar ise "baştan çıkarıcı namussuz orospular" olarak nitelendirilmiştir.[209] Böylece Avrupa'nın ilk İslam algısı Müslüman ve Doğu toplumlarının şehvet düşkünü olduğu yönünde şekillenmiştir.

---

206 Stannard, David E., **American Holocaust: The Conquest of the New World**, New York : Oxford University Press, 1993, s. 162.
207 A.e., s. 174.
208 A.e.
209 A.e., s. 179.

Ortaçağda Hz. Muhammed ile ilgili ortaya atılan hikayeler, şiddet ve cinsellikle ilgilidir. Onun dünyevi zevkleri teşvik eden bir adam olduğu iddia edilir. Hristiyanların kaleme aldığı biyografilerde, yazarlar Hz. Muhammed'in cinsel hayatını, neredeyse kendi cinsel sorunlarını açığa vuracak biçimde kaleme almışlardır. Bunun yanısıra Kuran'ın eşcinselliğe hoşgörüyle yaklaştığı ve doğal olmayan cinsel ilişkileri desteklediği anlatılmıştır.[210] Müslüman ve Yahudiler hakkındaki bu fantastik hikayeler uzun süre geçerliliğini korur.

Ne var ki, değişmeye başlayan Batı, zamanla cinselliği sınırlayan dini dogmalardan sıyrılır. Kendisine yeni bir kimlik edinmiştir ve bu yeni kimliğini bir kez daha Doğu'yla karşıtlık kurarak oluşturacaktır. Bu yüzden cinselliğin sınırsız bir biçimde yaşandığı, eşcinselliğe hoşgörüyle bakıldığı iddia edilen İslam dini, yavaş yavaş Batı tarafından farklı tanımlanmaya başlanır:

> . . . Batı'nın kendisini cinselliği bastıran Hristiyan geçmişinden özgür kıldığı dönemlerde, İslam dini sürekli olarak cinselliği baskı altına alan bir din olarak karalanır. Eski stereotipleri tamamen alt üst etmiş durumdayız ve kimsenin olayın aslıyla pek de ilgilendiği ya da İslam'ın gerçekten nasıl bir din olduğunu merak ettiği yok. Onlar sadece, . . . kendi ihtiyaçlarını karşılamak istiyorlar.[211]

İslam dini Hristiyanlığın eski düşüncelerinin temsilcisi olur. Ne var ki, Müslümanlara yüzyıllardır yapıştırılmış şehvet düşkünü sıfatı bir anda ortadan kalkmaz. Baskıcı İslam dini, varlığını sapkın Müslüman imajıyla iç içe sürdürür. Medyada yer alan haberler dikkatle incelendiğinde, birbiriyle çelişen bu iki imajın sorgulanmadan yinelendiğini görebiliriz. Örneğin Mehdi Hasan, *Daily Mail*'de Melanie Philips'in kaleme aldığı yazıyı şaşkınlıkla okuduğunu ifade eder. Philips "Müslüman seks avcıları hapse atıldı" başlığıyla bir yazı kaleme almıştır. Makalenin başlığı açık ve net olarak Müslüman erkekleri sapkın olarak nitelendirmektedir. Mehdi Hasan "Yahudi katiller hapse atıldı" ya da "Hintli soyguncular hapse atıldı" gibi başlıkların absürtlüğüne dikkat çeker ve ne zamandan beri suçları suçluların dinlerine göre sınıflandırmaya başladığımızı sorar. "Kuran'ın Müslüman erkekleri sokaklara çıkıp genç kızları alkol ve uyuşturucuyla kandırıp yaşlı erkeklere

---

[210] Armstrong, Karen., **Holy War: The Crusades and Their Impact on Today's World**, New York, Anchor Books, 2001. s. 230.
[211] A.e., s. 230.

satmalarını emreden bölümü atlamış olmalıyım"[212] ifadeleriyle İslamiyet hakkındaki önyargıları eleştirir. Bu örnekte Müslümanlar cinselliği sapkınca yaşayan, genç kızlara saldıran insanlar olarak tasvir edilir. Pek çok gazete ve dergi İslamiyet'in cinselliği baskı altında tutuşunu sakallı Müslümanların fotoğrafları eşliğinde aktararak bu bakış açısını destekler.

Aslında birbiriyle çelişen bu iki imaj, birbirini destekleyecek şekilde ilişkilendirilir. Cinselliğin bastırılması Müslüman erkekleri şiddete yönlendiren faktörlerden biri olarak sunulur. Bu bakış açısına göre İslam dini, bir kez daha gereklilikleri doğrultusunda insanları şiddete iten bir din olarak karşımıza çıkar. Özellikle internette "Sexual Starvation and Jihad Fantasies"[213], "The Sexual Rage Behind Islamic Terror"[214] gibi bu söylemi destekleyen pek çok yazı ile karşılaşmak mümkündür. Örneğin yazar ve akademisyen Ian Buruma, *The Guardian*'da kaleme aldığı yazısında Müslümanların cinsel arzularını bastırmalarının şiddete yol açabileceğini, bilimsel araştırmalarla açıklamaya çalışmak yerine, akıl almaz bir benzetmeye dayanarak kanıtlama yoluna gider. Buruma, Japon yazar Kenzaburo Oe tarafından yazılan bir romandan yola çıkarak, bu iddiasını desteklemeye çalışır. Romanda 17 yaşındaki kahraman mastürbasyon yapmadan duramaz. Hiçbir konuda başarılı olamayan bu genç, bu durumdan da oldukça utanmaktadır. Bir gün, arkadaşı onu aşırı sağ görüşlü bir grupla tanıştırır ve bu genç üniforması ve çizmeleriyle bu grubun bir parçası olur. Bu genç ilk "doyurucu orgazmını" düşmanlarını öldürdüğünü, ve kadınlarına tecavüz ettiğini hayal ederken yaşar.[215] Buruma, cinsel gerilim ve şiddetin Oe'nin romanlarının tipik bir parçası olduğunu ifade eder, ve romanı birdenbire İslamiyet'e bağlar. Bahsedilen gencin cinsel isteklerini bastırmasına neden olan, din ya da herhangi bir faktörden en azından Buruma'nın makalesinde bahsedilmez. Bu gencin cinselliğini istediği şekilde yaşayamadığı aktarılır. Ne var ki, bu hikaye Buruma tarafından İslamiyet'le ilişkilendirilir. İronik

---

[212] Hasan, Mehdi., "How on Earth is My Religion to Blame for Asian Gangs and Sex Abuse?", **NewStatesman**, 10 January 2011, (Çevrimiçi) http://www.newstatesman.com/blogs/mehdi-hasan/2011/01/sex-crime-white-muslims, 2 Mart 2011.

[213] Devine, Miranda., "Sexual Starvation and Jihad Fantasies" 27 Jan. 2010, (Çevrimiçi) http://frontpagemag.com/2010/01/27/sexual-starvation-and-jihad-fantasties/, 28 Mayıs 2011.

[214] Glazov, Jamie., "The Sexual Rage Behind Islamic Terror" **FrontPageMagazine.com**, 4 Oct. 2001, (Çevrimiçi) http://www.nospank.net/glazov.htm, 7 Nisan 2011.

[215] Buruma, Ian., "Extremism: the Loser's Revenge", **The Guardian**, 25 February 2006, (Çevrimiçi) http://www.guardian.co.uk/world/2006/feb/25/terrorism.comment, 20 Haziran 2011.

olan şudur ki cinselleştirilmiş şiddet daha çok Amerikan popüler kültüründe kullanılan bir durumdur.[216] Buna rağmen Buruma bu romandan yola çıkarak şöyle bir tespitte bulunur:

> Filistin meselesinin yanısıra, devrimci İslamcılıkla ortaya çıkan intihar saldırılarının nedeni cinsellikten mahrum kalınması olabilir. Cennetteki en güzel bakireleri seçebilme umudu, vahşi ölümleri için eğitilen genç erkeklerin önüne kasten sunulmaktadır. Ölmek ya da öldürmek için eğitim görmeyenler ise, cinselliğin evlilik öncesi katı bir biçimde yasaklandığı, ailelerinden olmayan kadınların dokunulmaz hatta görünmez olduğu otoriter toplumlarda yaşamaktadırlar. MTV, internet, DVD ve uluslararası reklamcılık, Batılıların günahkar zevklerin yaşandığı dejenere bir bahçede keyif sürdükleri fikrini pekiştirmektedir. Bu durum milyonlarca genç Arap erkeğin kendisine hakim olmasını zorlaştırıp, öfke ve kıskançlık duygularını kışkırtabilir. Arada sırada, bu öfke özenle düzenlenen şiddet gösterilerine neden olabilir. Söylentiye göre Mohammed Atta uçakları İkiz Kuleler'e çarptırmadan önce striptiz kulübüne gitmiştir. Belki de kendisi, bu dünyadan göçüp gitmeden önce yasak elmanın bir tadına bakmak istemiştir.[217]

Görüldüğü gibi Buruma'nın ifadeleri, Bernard Lewis'in makalesiyle pek çok açıdan paralellik göstermektedir. Bir kez daha öfkeli hatta kıskanç Arap gençlerle karşı karşıya kalırız. Yukarıdaki alıntının neredeyse aynısı üçüncü bölümde incelenen *Teröristlerle Konuşmak* oyununda geçmektedir. Oyunda Edward adındaki psikolog benzer çıkarımları hiçbir bilimsel veriye dayanmadan yapmaktadır. Oysa hem incelenecek oyundaki Edward'ın hem de Buruma'nın kurduğu bağlantılar tamamen önyargılara dayalıdır.

Bu bakış açısı, din kavramına ve dinlerin uygulanma biçimlerine çok sınırlı bir bakış açısıyla yaklaşılmasından kaynaklanır. Buruma'ya göre hiçbir Müslüman striptiz kulüplerine gidemez ve böyle bir ortamda bulunamaz. Bulunduğunda ise bu durum nefret ve saldırganlık yaratır. Elbette hiçbir din, uygulamada bu şekilde değerlendirilemez. Andrew Kam-Tuck Yip'in *Islam and Sexuality: Orthodoxy and Contestations* makalesinde bu bakış açısına özellikle karşı çıkar:

---

[216]Amerikan kültüründe cinselleştirilmiş şiddeti, Jackson Katz "Tough Guise" adlı belgeselde özellikle filmlere değinerek örneklemektedir.
[217] Buruma, a.g.e.

> Bu bakış açısına göre din, kabul edilebilir/ahlaki ve kabul edilemez/ahlaka uymayan cinsel istekler, davranışlar ve kimlik arasında kesin bir çizgi çeker. İslam dini, bu popüler masala diğer dinlere göre çok yakınmış gibi gelir. İslamiyet çoğu zaman müminlerinin yaşamlarının her alanını katı bir biçimde kontrol eden ve heteroseksüel evlilik dışında her tür cinsel yaşantıya karşıymış gibi algılanır. . . .
> Bununla beraber, bu söylem İslam dinini bir inanç sistemi, bireysel ve sosyal pratik olarak son derece özcü ve katı bir biçimde ele alır. Bu bakış açısı, cinselliğin üç ana ögesi olan istek davranış ve kimliğin birbirleriyle olan karmaşık bağlantılarını ve bu bağlantıların din vasıtasıyla onaylanıp engellenebileceğini yansıtmaz. Bu katı bakış açısı . . . bireylerin, dini gelenek ve egemen kültürel sistemlere karşı çıkma, onlarla mücadele etme ve bu sistemleri adapte edebilme kapasitelerini yadsır. Ben, herhangi bir dine dair bütüncül bir bakış açısı yakalayabilmek için, ilk olarak dinin, makro (örn: toplumsal), orta (örn: kurumsal) ve mikro (örn: bireysel) olmak üzere her üç düzeye olan etkisinin ve öneminin anlaşılması gerektiğine inanıyorum. Bu yaklaşım, her üç düzeyin birbirini tamamlayan ve aynı zamanda birbiriyle çelişen yönlerinin anlaşılmasına yardımcı olmasının yanısıra karmaşık hatta tutarsız farklı tartışmalara ve düzenlemelere yol açsa bile, bizlere dinin gerçek yaşamda nasıl *uygulandığına* dair daha gerçekçi bir resim sağlar.[218]

Özetle Kam-Tuck Yip, dinlerin uygulanmasında karmaşık pek çok etkenin olduğunu, koşullara göre farklı uygulanabileceği ve hatta kendi içinde çelişerek bile “düzenlenebileceği” gerçeğine işaret eder. Dolayısıyla Mohammed Atta’nın, saldırılardan hemen önce striptiz kulübüne gitmesi, bu barlara sürekli gittiği hatta Batı’nın bu değerlerinden iğrenmediği anlamına da gelebilir. Ne var ki bu alternatif Buruma gibi önyargılı yazarların akıllarına gelmez. Bunun yanısıra bu bakış açısı bazı eleştirmenler için uygun bir seçenek değildir, çünkü böyle bir değerlendirme ABD’nin çıkarları ile çelişir. ABD, kendi halkına Müslüman teröristlerin demokratik değerlerine saldırdıklarını benimsettikten sonra Afganistan ve Irak’ın işgalinin özgürlüklerini ve demokrasiyi korumak adına yapıldığını iddia etmiştir. Atta’nın ve diğer Müslümanların bu barlara sürekli gittiği ve gidebileceği olası bir seçenek değildir. Böylece Orta Doğu’daki çatışmaların aslında başka birtakım siyasi ve ekonomik nedenlerden yaşandığı ihtimali yok sayılır. Teröristler ABD’nin özgürlükçü değerlerine saldırmış olmalılar, zira ABD’nin Orta Doğu politikaları gündeme geldiği takdirde saldırgan ile kurban yer değiştirecektir.

---

218 Yip, Andrew Kam-Tuck ., “Islam and Sexuality: Orthodoxy and Contestations”, **Contemporary Islam**, Vol. 3, No.1, s. 2.

2.3. 11 Eylül sonrası Medya

Son yıllarda yaşanan gelişmeler, savaş kazanmak için sadece askeri başarının yeterli olmadığını, medyanın bu konuda son derece önemli bir role sahip olduğunu göstermiştir. Bunun farkında olan Bush yönetimi tedbirli davranıp Irak'ın işgali sürecinde kamuoyu desteğini sağlamak amacıyla yoğun bir biçimde medya manipülasyon yöntemlerini kullanmıştır. Deepa Kumar "*Media War Propaganda: Strategies of Information Management During the 2003 Iraq War*" makalesinde geçmişten günümüze ABD'nin askeri harekatlarda, medyanın hükümeti desteklemesi için hangi yöntemlere başvurduğunu detaylı olarak kaleme alır. Kumar, bu denetim mekanizmalarının yeni olmadığını, 1898 İspanya Savaşı'ndan bu yana farklı biçimlerde uygulandığını ifade eder. O günden bugüne bilgi akışı, yeni yöntem ve stratejilerle kontrol altına alınmıştır. Süreklilik gösteren bu çalışmalar özellikle Vietnam Savaşı'yla hızlanmıştır. Hükümet, Vietnam Savaşı'nın yenilgiyle sonuçlanmasını medyanın savaşa karşı olumsuz tutumuna bağlamış ve yenilginin ardından bir sonraki askeri harekatta benzer bir durum yaşanmaması için yeni önlemler alınmıştır. Geliştirilen kontrol mekanizmaları ilk olarak 1983 yılında Grenada'nın işgalinde uygulanır. İşgal sırasında gazetecilerin Grenada'ya gitmesi engellenir. Protestolar sonucu hükümet küçük bir grubun gönderilmesine izin verir. 1989 yılında Panama'nın işgali sırasında benzer uygulamalar sürdürülür. Bölgeye sadece Panama konusunda uzman az sayıda uzmanın gönderileceği bildirilir. Bu işgal sırasında medya, sadece Pentagon tarafından bilgilendirilir ve işgal bölgelerine gönderilen gazeteciler hükümet tarafından seçilmeye başlanır. Bu duruma "havuz sistemi" adı verilir.[219]

1991 yılındaki Körfez Savaşı'nda "sansür sistemi mükemmelleştirilir."[220] Savaş sırasında sadece belli bölgelere götürülen gazetecilerin askeri bir danışman olmadan tek başlarına röportaj yapmaları yasaklanır. 2003 yılında Irak'ın işgaliyle

---

[219] Kumar, Deepa., "Media War Propaganda: Strategies of Information Management During the 2003 Iraq War", **Communication and Critical/Cultural**, 3:1, s. 49-50.
[220] A.e., s. 50.

birkaç denetim yöntemi daha geliştirilir ve "sistem daha sofistike hale" gelir.[221] Bu yöntemlerden en önemlisi "iliştirilmiş gazetecilik" uygulaması olur.

Hükümetin Irak Savaşı hakkında bilgi akışını denetim altına almak için başvurduğu yöntemlerden en önemlisi iliştirilmiş gazetecilik uygulamasıdır. Hükümet Irak'a gitmesi için özel izinli gazeteciler atar ve bu gazeteciler sadece gönderildikleri birliklerle beraber cepheye gider. Askerlerle birlikte kalan ve onların koruması altında olan bu gazetecilere "iliştirilmiş" gazeteci sıfatı verilir. Aslında ABD bu uygulamaya daha önceki savaşlarda da başvurmuştur. Normandiya ve Vietnam'da gazeteciler ordunun koruması altında hareket etmiştir. Ne var ki, Irak'ta görev yapan iliştirilmiş gazeteciler tek bir birlikle çalışmak zorunda bırakılmış, dolayısıyla özgür bir şekilde hareket etme yetkileri ellerinden alınmıştır.[222] Yetkililer bu uygulamadaki amacın gazetecilerin güvenliği olduğunu belirtirken, diğerleri bunu gazetecileri kontrol altına alma yöntemi olarak görür. Penn State Üniversitesi'nde yapılan bir araştırmada 19 Mart 2003 – 1 Mayıs 2003 tarihleri arasında 67 farklı kaynaktan faydalanarak 156 gazetecinin 742 makalesi incelenir. Araştırma, iliştirilmiş gazetecilerin sürekli askerlerle birlikte olmalarının onları etkilediğini ve savaşın ciddi sonuçlarını göz ardı etmelerine neden olduğunu ortaya koyar.[223] Gazeteciler askerlerle empati kurduğundan olayları bilinçsizce onların gözünden yorumlama eğilimine girmişlerdir. Bu durum objektif olmaya çalışan gazetecileri bile etkilemiştir. *National Journal*'dan George Wilson bu durumu onaylayan gazetecilerden biridir. Wilson, diğer savaşlardaki gibi olayları tek başına araştırma şansı olmadığından, sürekli yan yana olduğu ve takdir etmeye başladığı çocuklara karşı negatif olamadığını ifade eder.[224] Görüldüğü gibi bu uygulama gazetecilerin hareket alanını kısıtlarken onları psikolojik olarak da etkilemektedir. Bu gazeteciler objektif haberler yaptıklarında bile anlaşmaları gereği, bu haberler denetimden geçtikten sonra halka sunulmaktadır. Uygun bulunmadığında ise aktarılmamaktadır. Bu gazetecilerin dışında "unileteral" olarak adlandırılan tek başlarına hareket eden bağımsız gazeteciler de mevcuttur, ancak bu gazetecilerin sayısı oldukça azdır.

---

[221] A.e. s. 51.
[222] Payne, Kenneth., "The Media as an Instrument of War", **Parameters**, Spring 2005, s. 86.
[223] Simons, Greg., **"**Mass Media and the Battle for Public Opinion in the Global War on Terror: Violence and Legitimacy in Iraq", **Perceptions**, Spring-Summer 2008, s. 89.
[224]Payne, a.g.e., s. 87.

İliştirilmiş gazetecilik bu anlamda Orville Schell'in, *Why the Press Failed* yazısında, basının hükümetin attığı adımları şüpheyle izleyen "bekçi köpeği" [225] rolünü nasıl olup da bir kenara bıraktığı sorusunun cevaplarından biri olacaktır. Bu denetime olanak sağlayan ve medyanın kendisine yeni bir rol biçmesinin temelinde şirketleşmiş medya vardır. İşgal öncesi ABD Başkanı Bush, danışmanları Karl Rove ve Mark McKinnon'la birlikte Viacom, Disney, MGM gibi büyük şirketlerin yöneticileriyle bir toplantı yapar ve medyanın hükümete nasıl "yardım edebileceğini"[226] tartışır. CNN gönderilen haberlerin kullanılmadan önce Atlanta'da bulunan ve isimleri gizli tutulan kişiler tarafından onay alacağı bir sistem başlatır.[227] Bu işbirliğinin altında elbette medya ve hükümetin ekonomik ve politik çıkarları vardır. Orta Doğu büyük bir pazardır.

Medya büyük ölçüde denetim altında tutulmasına rağmen, Afganistan'ı 11 Eylül ile ilişkilendirmek Bush yönetimi için kolay, ancak Irak konusunda durum biraz daha zahmetli olmuştur. Bunun farkında olan hükümet, 11 Eylül saldırılarını Irak'la ilişkilendirme çabalarına 11 Eylül'den hemen sonra başlar. Richard Clarke *Against All Enemies* kitabında Başkan Bush'un bu bağı nasıl kurduğunu kaleme alır. George Bush, Richard Clarke'ın da içinde bulunduğu küçük bir gruptan, Saddam ile 11 Eylül arasında nasıl bir bağ kurulabileceğini araştırmalarını ister.[228] Bu görevin başına James Woolsey (eski CIA başkanı) getirilir ve konuyu araştırması için Avrupa'ya gönderilir. Woolsey, 11 Eylül saldırılarının terörist başı olduğu iddia edilen Mohammed Atta'nın Nisan 2001 tarihinde Iraklı bir ajanla Prag'da buluştuğunu Çek istihbaratından öğrendiğini iddia eder. Ne var ki bu bilgi Amerikan, İngiliz, Fransız ve İsrail istihbaratları tarafından onaylanmaz.[229] Buna rağmen Woolsey televizyon programlarına çıkıp bu konuyu gündeme getirmekten çekinmez. Woolsey'in açıklamaları, Bush yönetiminin önemli isimlerince desteklenir. Irak ile El Kaide sürekli olarak birlikte anılır. Kanıt gösterilmesi istendiğinde konu çoğu zaman geçiştirilir. İddialar çürütülmüş olsa da, halk olayın iç yüzünü bilmemektedir. Öyle ki, 2002-2003 yılları arası yapılan anketlere göre

---

[225] Schell, Orville., "Why the Press Failed", **Truthout**, 16 July 2004, (Çevrimiçi) http://archive.truthout.org/article/orville-schell-why-press-failed, 12 Şubat 2011.
[226] Kumar, "Media War and Propaganda" s. 51.
[227] A.e., s. 51.
[228] Richard Clark'tan alıntılayan Kumar, Deepa., "Media War and Propoganda", s. 54.
[229] Jim Lobe'dan alıntılayan Deepa Kumar, "Media War and Propoganda", s. 54.

Amerikan halkının yarısı, Irak ile 11 Eylül arasında doğrudan bir bağlantı olduğunu, hatta uçağı kaçıranların hiçbirinin Iraklı olmamasına rağmen teröristlerin Iraklı olduğunu düşünmektedir.[230]

Görüldüğü gibi Bush yönetimi başlangıçtan itibaren Irak Savaşı'na hukuki bir dayanak sağlamak için uğraş vermek zorunda kalır. Savaş, ABD'ye karşı açıkça yapılan bir saldırı olmadığından Birleşmiş Milletler Güvenlik Konseyi tarafından onaylanmaz. Bush yönetimi ise savaşın potansiyel tehlike yüzünden zorunlu olduğunda ısrar eder. Konseyi ikna edemeyen ABD, işgal gerekçelerini medya vasıtasıyla halkın çoğuna inandırmakta fazla zorluk çekmez.

Günümüzde şirketleşmiş medyanın, istemediği bilgiyi halktan uzak tutması ya da olayları kendi bakış açısına göre aktarması son derece kolaydır. Yapılan araştırmalar ABD'de halkın 11 Eylül ve Irak'ın işgaliyle ilgili konularda yanlış yönlendirildiğini ortaya koymuştur. Amerikan halkının Irak Savaşı ile ilgili edindiği yanlış düşüncelerin medya ile olan bağlantısını araştırıldığında halkın genel olarak üç konuda yanılgı içine düştüğü saptanır. Bunlar: Irak ile El Kaide arasında bir bağ olduğu, kitle imha silahlarının gerçek olduğu, savaşın uluslararası destek gördüğüdür. Araştırma sonucu halkın %60'ının bu üçünden en az birine inandığı ve sadece %30'unun bunlardan hiçbirinin doğru olmadığını bildiği ortaya çıkar. Bu yanılgıların medya ile olan bağlantısını araştıran ekip ilginç bir sonuca ulaşır. Fox, CBS, ABC, CNN, NBC, NPR/PBS gibi kanalların seyircileriyle yukarıdaki yanılgılar arasındaki ilişki incelenir ve Fox ve NPR/PBS izleyicileri arasında ciddi farklar tespit edilir. Hükümeti desteklediği bilinen Fox'un en çok yanlış yargıya sahip izleyicisi olduğu tespit edilirken, NPR/PBS kanallarının izleyicisi işgal konusundaki gerçeklere daha iyi hakimdir.[231] Bu farkın nedenini bir başka araştırma ortaya koyar.[232] ABC, CBS, NBC, FOX gibi kanallar arasında yapılan kıyaslamada Irak'ın işgaline dair en büyük görüş farkı ABC ve FOX arasında bulunur. Fox, kitle imha silahlarını ABC'den sekiz kat daha fazla, Saddam Hüseyin'in diktatörlüğüne son verilmesi gerektiğini beş kat daha fazla ve Irak halkının özgürlüğe kavuşması

---

[230] Kumar, "Media War and Propoganda", s. 54.

[231] Kull, Steven, Clay Ramsay, Evan Lewis., "Misperceptions, the Media, and the Iraq War", **Political Science Quarterly**, Vol. 118, No. 4, s. 569-598.

[232] Lichter, Robert S. And Linda S. Lichter, "The Media Go to War: Tv News Coverage of the War in Iraq", **Media Monitor**, Vol. 17, No:2, July/August 2003, s. 7.

gerektiğini üç kat daha fazla gündeme getirir. ABC ise Amerikan ordusunun Irak'taki kaosu kontrol altına alamadığına ve sivillerin öldürüldüğüne pek çok kez yer verirken, bu konular FOX'ta hiç bir şekilde gündeme gelmez.[233] Haberlerin içeriği her iki kanalda farklılık göstermekte ve Fox'un izleyicisi, diğer araştırmanın sonucuyla da tutarlı bir biçimde, Irak konusunda hükümeti destekleyen haberlere inanmaktadır. Ne var ki bu ikili kıyaslamalar medyada çeşitlilik olduğu anlamına gelmez. Araştırmalardaki tüm kanalların tercihlerini dikkate alacak olursak, çoğunluğun FOX'un verilerine yakın bir duruş sergilemektedir. ABC, NPR ve PBS gibi kanallar birtakım gerçekleri gündeme getiriyor olmasına rağmen, medya Irak konusunda genel olarak hükümeti desteklemektedir.

2.3.1. Irak Savaşı'nın Suni Gerekçeleri

Robert Fisk 11 Eylül saldırılarından hemen sonra *The Independent* gazetesinde kaleme aldığı ilk yazısında medyanın gerçekleri tartışmaktansa, gerçekleri örtbas eden nedenler ortaya atacağını öngörür. "Kaçınılmaz olarak, . . . dünkü saldırıların ardında yatan tarihi hataların ve adaletsizliklerin üstünü kapama girişimleri olacaktır."[234] Gerçekten de, saldırılar kısa sürede dini nedenlere indirgenir ve teröristlerin Batı'nın demokrasi anlayışına ve medeniyet değerlerine saldırdıkları basında sık sık yer alır.

> Batılı entelektüeller işin kolayına kaçıyor, birtakım "derin sebeplerden" bahsediyorlar, örneğin Batı değerlerine ve ilerlemeye karşı duyulan nefretten. Bunlardan bahsedilmesi, Bin Ladin'in örgüt ağının nasıl ortaya çıktığıyla ve bölge halkını öfke, korku ve umutsuzluk içinde bırakan uygulamalarla ilgili soru sorulmasını önlemek için uygun bir yoldur ve radikal İslamcı terörist hücre merkezlerinin oluşabileceği bir alan sağlar.[235]

---

[233] A.e.

[234] Fisk, Robert., "The Wickedness and Awesome Cruelty of a Crushed and Humiliated People", **The Independent**, 12 September 2001, (Çevrimiçi) http://www.independent.co.uk/news/world/americas/the-wickedness-and-awesome-cruelty-of-a-crushed-and-humiliated-people-669061.html, 3 Nisan 2010.

[235] Chomsky, Noam., **11 Eylül**, s. 64.

Bu düşüncenin yerleşmesiyle karşı taraf her an saldırmaya hazır potansiyel tehlike olarak konumlandırılır. Bu potansiyel tehlike yüzünden işgal zorunludur. 11 Eylül saldırılarının temel sebebinin demokrasiye olan nefret olduğu fikri kısa sürede Amerikan halkının çoğu tarafından benimsenir. Oysa El Cezire tarafından yayınlanan Bin Ladin'in ilk kasetinde saldırıların nedeni açıkça beyan edilir. Saldırılar, Orta Doğu'da 80 yıldır süregelen savaşa karşı bir tepkidir. Ne var ki, Beyaz Saray bu kaseti kışkırtıcı bulur ve kasetin belli bölümlerinin sansürlenmesi koşuluyla yayınlanmasına izin verir. Bunun yanısıra Beyaz Saray medyayla, ileride ortaya çıkabilecek kasetlerin benzer şekilde düzenleneceğine dair anlaşma yapar.[236] Bir diğer kasette ise Bin Ladin saldırıların "Filistin'de öldürülen kardeşleri" için gerçekleştirildiğini ifade eder. Bir önceki kaset sansürlenip yayınlanırken bu kaset, ABD'de hiçbir şekilde gündeme gelmez. Hatta, Fox News kasetin ilk yirmi saniyesini yayınladıktan sonra içeriğini fark edip yayını durdurur. Diğer kanallarda ise bu konudan asla bahsedilmez. Böyle bir kasetin varlığı, ancak Tony Blair'in bir basın toplantısında bu konuya tesadüfen değinmesiyle ortaya çıkar.[237]

Bu kasetler sansürlenip ortadan kaldırılırken, Irak ile ABD'nin geçmişteki ilişkileri de yok sayılır. Oysa Saddam Hüseyin'in geçmişte uzun süre ABD'nin müttefiki olduğu, hatta ABD'nin 1980'lerde Irak'a kimyasal ve biyolojik silah sağladığı bilinmektedir. Ne var ki medya bu konuda Deepa Kumar'ın deyişiyle geçmişe dair "kolektif amnezi"[238] yaşamaktadır ve ABD'nin yıllardır Orta Doğu'da kendi çıkarları doğrultusunda sürdürdüğü politikaları dile getirmekten kaçınmaktadır. Oysa ABD, çok uzun süredir Orta Doğu'nun kültürel, politik, ekonomik yapısını şekillendiren en önemli unsurdur. ABD'nin 1953 yılında İran'a Amerikan çıkarlarını gözetecek olan bir devrimle müdahale etmesi, Irak-İran Savaşı'na karışması, 1990 yılındaki Körfez Savaşı, Ronald Reagan'ın Libya'yı bombalaması, Irak'a ekonomik ve askeri baskı kurması, İsrail'in yayılmacı politikalarını desteklemesi, bu saldırıların altında yatan nedenlerin çok daha komplike olduğunu gözler önüne serer. Bu sayılanların, ABD'nin Orta Doğu'da uyguladığı politikalardan sadece bazıları olduğu düşünülürse, 11 Eylül ve diğer saldırıların altında çok daha farklı nedenler yattığı

---

[236] Susan Sachs'dan alıntılayan Abrahamian, Ervand., a.g.e., s. 536.
[237] A.e., s. 536.
[238] Kumar, "Media War Propaganda" s. 60.

ortadadır. Edward Said'in belirttiği gibi ABD söz konusu olduğunda pek çok konudan gerçekten söz eden olmaz:

> Petrol şirketlerinin karlarından, ya da petrol fiyatlarında yapılan ayarlamanın petrol arzıyla pek az ilgisi olduğundan söz edilmedi, petrolde fazla üretim sürüyordu. Kuveyt'e karşı Irak'ın ne gibi bir dava güttüğü, hatta Kuveyt'in kendi yapısı neredeyse hiç ele alınmadı. Körfez devletlerinin, ABD'nin Avrupa'nın ve Irak'ın Iran-Irak Savaşı sırasındaki suç ortaklığı ve ikiyüzlülüğü üstüne pek bir şey söyleyen ya da çözümleme yapan olmadı.[239]

Gazetelerde yer alan çoğu makale ve üst düzey yetkililerin yaptığı açıklamalar kültürel ve dini faktörleri ön plana çıkarırken, olayların politik açılımları bir kenara itilir. Elbette savaşla ilgili birtakım gerçekleri açıkça beyan eden aydın ve gazeteciler olur. Ne var ki, bu girişim özellikle 11 Eylül'den sonra, pek çoğu için kolay olmaz. Örneğin, The *New York Times* muhabirleri James Risen ile Eric Lichtblau, Bush'un Ulusal Güvenlik Kurumu'na mahkeme kararı olmadan, ABD vatandaşlarının telefon ve e-postalarının izlenme emri verdiğini ortaya çıkarır. *New York Times* yayın yönetmeni Bill Keller bu telekulak skandalını haber yaptıktan sonra George Bush, gizli bilgilerin sızdırılmasını "rezalet" olarak değerlendirmiş, meclisteki Cumhuriyetçiler ise Keller'ı vatana ihanetle suçlamak için harekete geçmişlerdir.[240] Bunun yanısıra muhabir Peter Arnett, Irak televizyonundaki röportajında Amerika'nın hedeflediği planlara ulaşamadığını söylediği için NBC ve National Geographic'ten kovulmuştur. 11 Eylül sonrası buna benzer pek çok olay yaşanır. Gazetecileri Koruma Komisyonu'nun verilerine göre, tarihte ABD'de gazetecilerin tutuklanma oranının en yüksek olduğu dönem[241] 11 Eylül sonrası olmuştur.

Medya bu şekilde işgal için suni gerekçeler üretmekle kalmamış, birtakım şarkiyatçı söylemlerin de pekiştirilmesinde etkili olmuştur. Bu konuya Edward Said'in saptamalarıyla son noktayı koymak yerinde olacaktır:

---

[239] Said, Edward., **Kültür ve Emperyalizm : Kapsamlı bir Düşünsel ve Siyasal Sorgulama Çalışması**, Çev. Necmiye Alpay, Hil Yayın, İstanbul, 2004, s. 433.
[240] Wolf, Naomi., "Fascist America in 10 Easy Steps", **The Guardian**, 24 April 2007 (Çevrimiçi) http://www.guardian.co.uk/world/2007/apr/24/usa.comment, 7 Mayıs 2010.
[241] A.e.

> Medyayla ilgili en umut kırıcı nokta, - resmi politika modelini koyun gibi izleyerek daha baştan itibaren savaş için seferber olmalarından başka – Araplar konusunda bilgili oldukları varsayılan "uzman"ların eski Ortadoğu bilgilerini dolaşıma sokmasıdır. Tüm yollar çarşıya çıkar, Araplar yalnızca kuvvetten anlar, kaba kuvvet ve şiddet, Arap uygarlığının bir parçasıdır, İslam dini hoşgörüsüz, ayrımcı, "Ortaçağdan kalma", fanatik, zalim, kadın karşıtı bir dindir. Her tür tartışmada bağlam, çerçeve ve ortam bu fikirlerle sınırlandırılmış, daha doğrusu dondurulmuştur.[242]

11 Eylül sonrası medyada Irak'ın işgaliyle ilgili değerlendirmelerde gündeme gelen bir diğer konu ise insani müdahale olur. Irak'a yapılan müdahalenin temel amacının kitle imha silahlarının yok edilmesi olduğu ifade edilmiş olsa da, bu silahların bulunamamasıyla dikkatler başka yöne çevrilir. ABD'nin Saddam Hüseyin'in zorba rejimini ortadan kaldıracağı ifade edilerek, ABD'nin Irak topraklarında bulunma nedenleri arasına insani müdahale eklenir. İnsani müdahale:

> . . . büyük insani acıların veya insan hakları ihlallerinin yaşandığı durumlarda, hedef ülkenin vatandaşlarını korumak amacıyla, bir devlet, devletler grubu veya uluslararası örgüt aracılığıyla kuvvet kullanılmasıdır. Bu çerçevede insani müdahale kısaca, insanları çektikleri acılardan kurtarmayı amaçlayan bir kuvvet kullanımıdır. [243]

Tarihe bakıldığında bu müdahale şeklinin hiç de yeni olmadığı rahatlıkla saptanabilir. İnsani müdahale "Avrupalı emperyalistlerin 19. yüzyıldaki riskli girişimleri sırasında standart olarak kullandıkları bir terimdir."[244] Aslında sömürgeciliğin, hümanizmin değerleriyle örtüştürülmeye çalışılması hümanizmin ortaya çıkısından bu yana süregelen bir durumdur. Aydınlanma çağında dini dogmalardan sıyrılıp aklın hüküm sürdüğü döneme giriş yapan Avrupa, eski önyargılarını bir kenara bırakırken dönemin koşullarına uygun yeni önyargılar oluşturmayı sürdürür. Başka bir deyişle Avrupa, oryantalist tavrını emperyalist amaçları doğrultusunda farklı biçimlerde sürdürmeye devam eder. Sömürgecilik hümanizm değerleriyle meşruiyet kazanır, zira bu değerler "dünya tarihinde şimdi Batı sömürgeciliği dönemi olarak bildiğimiz o bilhassa şiddet dolu asırlarla aynı

---

[242] Said, Edward., **Kültür ve Emperyalizm**, s. 433.
[243] Duran, Hasan., "Yeni Bir Müdahale Şekli: İnsani Müdahale", **SDÜ İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi** , Cilt 6, Sayı 1, 2001, s. 88.
[244] Chomsky, Noam., **11 Eylül**, s. 14.

zamanda vukubulmuştu."[245] Hümanizm, olumlu bir çok amaca hizmet ettiği gibi sömürgeciliğin pek çok projesinin de parçası olur. "Avrupa medeniyetinin en yüksek değerlerinin arasında sık sık tasdik edilen bizatihi hümanizmin, sömürgeciliğin şiddet dolu olumsuzluğunun suçlarına derinden iştirak etmiş ve onun ideolojisinde önemli bir rol oynamıştır."[246] İnsani müdahale, bu değerler arasında emperyalizme hizmet eden en önemli unsur olmuştur.

11 Eylül sonrası, özellikle Irak'ın işgaliyle, insani müdahale konusu tekrar gündeme gelir. Irak'ta yaşananların insani bir müdahale olup olmadığı hakkında pek çok yazı kaleme alınır. Özellikle *Ethics & International Affairs* dergisinde birbirine cevap niteliğinde olan karşıt görüşlü yazılar art arda yayımlanır. Irak'taki durumu insani müdahale olarak değerlendiren Fernando R. Teson, *Ending Tyranny in Iraq* (*Irak'taki Zorbalığa bir Son*) makalesinde bu konuda yaşanan tartışmanın temelinde anlamsal bir karmaşanın yattığını iddia eder.[247] Teson, "intention" ve "motive", yani amaç ve itici güç anlamına gelen bu iki kavram arasındaki farkın anlaşılmaması yüzünden insani müdahale konusunda yanlış değerlendirmelerin yapıldığını savunur. Teson'a göre herhangi bir hükümetin "amacı" zorba yönetime maruz kalan insanları kurtarmak olabilir, bu insanları kurtarılmasını sağlayan "itici güç" petrol gibi çıkar sağlayacak herhangi bir şey olabilir. Teson bu durumu şu şekilde açıklar:

> [devletlerin] despot rejimleri ortadan kaldırma amacının dışında her zaman başka nedenleri vardır, ki bu zaten böyle olmalıdır. Hükümetler kendi vatandaşlarına bunu borçludur. Uluslararası çıkarlarını korumak zorundadır, bu yüzden sadece diğerlerini önemseyip onları kurtarmak *etik* olarak doğru değildir. [248]

Teson, biz ve diğerleri ayrımını yaptıktan sonra çıkarların "biz"den yani onlardan yana olmasını doğal karşılamaktadır. Bunun yanısıra, hem amacın hem de itici gücün olumlu olduğu bir durumu ise "fazlasıyla talepkar"[249] bulmaktadır.

[245] Young, Robert., **Beyaz Mitolojiler : Tarih Yazımı ve Batı**, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2000, s. 193.
[246] A.e., s. 193.
[247] Teson, Fernando R. "Ending Tyranny in Iraq", **Ethics & International Affairs**, .Vol. 19 No. 2, 2005. s. 6.
[248] A.e., s. 6.
[249] A.e., s. 9.

Fernando R. Teson'ın bu görüşlerine, Terry Nardin *Humanitarian Imperialism* (*İnsani Emperyalizm*) makalesiyle yanıt verir. Nardin'e göre ABD Iraklılar içinse "şans eseri" orada bulunurken aslında sadece kendi çıkarları için savaşmaktadır. Nardin bu yüzden Irak'taki durumun insani müdahale olarak adlandırılmasının mümkün olmadığını iddia eder.[250] Nardin, ayrıca Teson'ın insani müdahale kavramını biz ve onlar ayrımına giderek değerlendirmesini eleştirir: *"Diğer insanları* korumayı amaçlayan gerçek insani müdahalenin aksine, Amerikanın demokrasiyi yayma stratejisi *bizleri* korumayı amaçlamaktadır."[251] Ne var ki medya Teson'ın bakış açısını desteklemektedir: Örneğin Larry Goodson'ın *The New York Times* dergisindeki yazısında Goodson Amerikan kuvvetlerinin Afganistan topraklarına girmesini destekler ve bu durumu zorunlu kılan insani nedenleri sıralar: "Askerlerimiz kış döneminde düzeni sağlayabilecek geçici bir askeri hükümet kurarak milis kuvvetleri silahsızlaştırabilir ve yiyecek yardımını kolaylaştırıp yeniden yapılanmayı sağlayabilir."[252] Bu gibi ifadeler medyada sık sık yer alır ve medeniyetler çatışması, Müslümanların öfkesi gibi anlatılara eşlik ederek gerçekleri gölgelemeye yarayan gerekçelerden biri olur.

Tezin bu bölümüne kadar, 11 Eylül sonrası özellikle medyada gündeme gelen konular ele alınmıştır. Bir sonraki bölümde Amerikan halkına empoze edilen bu düşüncelerin sonuçları ve bu düşünceler sayesinde ABD'de çıkarılan yasalara kısaca değinilecektir. Buradaki amaç, 11 Eylül sonrası medya ve çıkarılan yasalar sayesinde nasıl bir ortam oluşturulduğunu saptayıp bu olaylara sanatçıların, özellikle oyun yazarlarının, nasıl bir tutum sergilediklerini tespit etmektir.

---

[250] Nardin, Terry., "Response to Ending Tyranny in Iraq: Humanitarian Imperialism", **Ethics & International Affairs**, Vol. 19, No. 2, 2005, s. 21.
[251] A.e. s. 23.
[252] Goodson, Larry P., "U.S. Troops Must Go In" **The New York Times**, 14 November 2001 (Çevrimiçi) http://www.nytimes.com/2001/11/14/opinion/14GOOD.html, 3 Nisan 2010.

2.4. 11 Eylül sonrası İnsan Hakları

Medyanın bir önceki bölümlerde bahsedilen tutumu, Amerikan toplumunun düşüncelerini şekillendirmeyi büyük ölçüde başarır. Yapılan araştırmalara göre, ABD'de 11 Eylül'den sonraki hafta Müslümanlara karşı, halkın önyargılarından kaynaklanan 645 kadar olay tespit edilir.[253] Bu tür olaylar giderek artar. 11 Eylül saldırılarından beş yıl sonra yapılan bir anket bu gerçeği desteklemektedir. Temmuz 2006'da USA Today Gallup anketine göre, her on Amerikalıdan dördü Müslümanlara karşı olumsuz düşüncelere sahip olduklarını kabul eder. [254] Görünen o ki, 11 Eylül sonrası, değişik etnik kökenlerden gelen insanların oluşturduğu, kozmopolit bir yapıya sahip Amerikan toplumu, Müslümanları eritme potasına dahil etme konusunda isteksizdir.

Halkın bakış açısını istediği büyük ölçüde istediği gibi şekillendiren Bush hükümeti zaman kaybetmeden toplumsal hayatı etkileyecek terörle mücadele yasaları çıkarır. Hükümet bu düzenlemelerin 11 Eylül saldırılarının turist vizesi alan kişiler tarafından yapılmış olması nedeniyle göçmenlik uygulamalarını kontrol altına alan yasal önlemler olduğunu savunurken, bir grup bu önlemlerin insan haklarını ihlal eden düzenlemeler getirdiğini iddia eder.

11 Eylül sonrası gündeme gelen en önemli yeniliklerden biri, Vatanseverlik Yasası (Patriot Act) olur. Bu yasa, Başkan Bush'un terör saldırıları sonrası başlattığı yasal sürecin ilk ve en önemli aşamalarından biri olur. Teröre karşı mücadele etmek amacıyla çıkarılan yasaya göre, ABD'de yaşayan herkesin tüm özel bilgilerine kolaylıkla erişim sağlanabilmektedir. Yasa, özel hayatın gizliliğini tamamen ortadan kaldırırken, hükümete terör zanlılarının soruşturmasında geniş yetkiler tanır. İstihbaratla ilgili kurallar değiştirilir, kamera ile takip ve insanları göz altına almak kolaylaşır. Görüldüğü gibi bu yasaların "vatanseverlikle" hiçbir ilgisi yoktur, devlet bu yasayla kendi vatandaşlarının özel hayatlarını kolaylıkla takip edebilecektir.

---

[253] Bakalian Anny, Mehdi Bozormehr., **Backlash 9/11: Middle Eastern and Muslim Americans Respond**, Berkeley, University of California Press, 2000, , s. 1.
[254] Saad, Lydia., "Anti-Muslim Sentiments Fairly Commonplace" **Gallup News Service**, 10 Ağustos 2006, (Çevrimiçi) http://www.gallup.com/poll/24073/AntiMuslim-Sentiments-Fairly-Commonplace.aspx#1, 29 Nisan 2011.

Yasanın içeriğinin fazla dikkat çekmeyip halk tarafından desteklenmesini sağlayan önemli bir özelliği vardır. Yasanın isminde geçen "patriot" kelimesi vatanseverlik anlamına gelmektedir. Dolayısıyla bu yasayı destekleyenler vatansever, desteklemeyenler ise bir anlamda vatan haini olarak algılanır. Oysa yasanın ismi (PATRIOT) aslında bir akronimdir ve açılımı "Providing Appropriate Tools Required to Intercept and Obstruct Terroism Act", Türkçede "Terörü Durdurmak ve Engellemek için Gerekli Koşulları Sağlama Kanunu" anlamına gelmektedir. Ne var ki "pek çok Amerikalı bu ürkütücü akronimin açılımını dahi bilmemektedir."[255] Vatanseverlikle ilgili olmaktan çok, bireysel özgürlükleri kısıtlayan bu yasa, pek çok insan ve sivil toplum kuruluşu tarafından sert bir biçimde eleştirilir:

> 11 Eylül saldırıları, güçlerini artırmak isteyenler için gerçekten iyi bir fırsattı, özellikle yargı ve yasama organlarının ya da sıradan insanların elinde bulundurdukları gücü alıp devlet bünyesinde toplamak için. . . Kamuoyunda bu konuları tartışmak için zaman yoktu. Vatanseverlik yasası yaklaşık olarak 312 sayfadır. . . Bir telefon rehberi kadar kalın. . . . Mecliste oy verenlerin çoğu bile okumadı bu yasayı. . . Vatanseverlik Yasası kapsamındaki neredeyse her şey, devletin yıllardır, son on beş yıldır, yapmayı amaçladığı, ancak meclisin reddettiği şeylerdi. Her biri için: telefon hatlarının dinlenmesi, belirsiz gözaltılar, . . . arama ve el koyma konusunda yetkilerin artması, geçerli neden ve arama emirlerine olan zorunluluğun azalması, yargıçların etkilerinin azalması . . . Kısacası, tüm istediklerini elde ettiler.[256]

Vatanseverlik Yasası'yla, insanları, II. Dünya Savaşı'nda olduğu gibi, fiziksel olarak kontrol altında tutmaya ihtiyaç kalmaz. Vatandaşların tepkisi 21. yüzyılın yeni denetim mekanizmalarını açıkça gözler önüne koyar:

> Neredeyse bir çeşit hapisteymişim gibi hissettim . . . sadece fiziksel değil. Demek istediğim, günümüzde insanları fiziksel olarak bir kampa tıkmadan göz altında tutabileceğiniz bir teknoloji var . . . insanlar . . . korkuyorlar. . . telefon ve e-mailleri takip ediliyor . . . Hayır kurumlarına bile bağışta bulunamıyorlar. . . İnsanlar dehşete kapılmış durumda! Onlar . . . insanlardan hayatlarını normal ve özgür bir şekilde yaşama haklarını ellerinden alıyorlar.[257]

---

[255] Fisk, Robert., "Double Standards, Dubious Morality in War on Terror." **The Independent**, 5 January 2003, (Çevrimiçi) http://www.hartford-hwp.com/archives/27c/039.html, 28 Şubat 2011.
[256] Bakalian Anny, Mehdi Bozormehr., a.g.e., s. 163.
[257] A.e., s. 169-170.

Bush hükümetinin terörizmi önlemek için zorunlu olduğunu öne sürdüğü bir diğer yenilik ise NSEERS, Ulusal Güvenlik Giriş Çıkış Kayıt Sistemi olur. Muhalifler programın ayrımcılık yarattığında ısrar etseler de, 2002 Eylül'de başlatılan kayıt sistemiyle, çoğunluğu Orta Doğu ve Güney Asya kökenli Amerikan vatandaşları sisteme kayıt yaptırmak zorunda bırakılır. Binlerce İranlı, Iraklı, Suriyeli, Libyalı, Afgan, Bahreynli, Tunuslu parmak izi için resmi birimlere başvurur. Öyle ki sadece Los Angeles'ta polislerin ellerinde bulunan plastik kelepçeler tükenir. Bu uygulama sonucu 1000'e yakın erkek, suçlarının ne olduğunu bilmeden ve yargılanmadan tutuklanır.[258] Özellikle "gönüllü mülakatlar", Arap ve Müslüman çevrelerin tepkisine neden olur. Bu görüşmelere kimlerin, hangi amaçlarla çağrıldığı açıklanmaz. Mülakatların isteğe bağlı olduğu belirtilir, ancak bir göçmenlik avukatının belirttiği gibi görüşmeler: "isteğe bağlı olmaktan çok uzaktı. . . . Gecenin bir yarısı FBI ajanları kapınızı çaldığında onları büyük ihtimalle içeri alacaksınızdır, özellikle de göçmenseniz ve otoriteye saygıdan çok korku duyulan bir ülkeden buraya geldiyseniz. . . Mülakata gidersiniz, çünkü haklarınızı bilmiyorsunuzdur."[259] Gönüllü mülakatlar ve özel hayata rahatlıkla müdahale eden yasalarla, 11 Eylül saldırılarından kısa bir süre sonra çok sayıda Arap ve Müslüman göçmen ortadan kaybolur. Hükümetin aldığı önlemlerin ayrımcılık yarattığı iddia edilirken, bazı isimler bu ayrımın gerekliliğini çekinmeden dile getirir. *The New Republic* dergisinin yayın yönetmeni olan Martin Peretz, 4 Eylül 2010 tarihinde blogunda Müslüman Amerikalıların ". . . anayasanın sağladığı imtiyazları hak edip etmediklerini" sorar ve "bu insanların" onlara sağlanan özgürlükleri "istismar edeceklerine dair çok güçlü bir sezgisi" olduğunu ifade eder.[260] Bu sözleriyle sert tepkiler alan Peretz, bir özür yazısı kaleme alır. Bu yazıda Peretz özellikle yukarıda alıntılanan sözleri için "O cümleleri ben yazdım, fakat buna inanmıyorum" [261] diyerek geri adım atar. *New*

---

[258] Fisk, Robert., "Double Standards, Dubious Morality in War on Terror".
[259] Bakalian Anny, Mehdi Bozormehr., a.g.e., s. 165.
[260] Peretz, Martin., "The New York Times Laments A Sadly Wary Misunderstanding of Muslim-Americans. But Really Is It 'Sadly Wary' or a 'Misunderstanding' at All?", **The New Republic**, 4 September 2010, (Çevrimiçi) http://www.tnr.com/blog/77475/the-new-york-times-laments-sadly-wary-misunderstanding-muslim-americans-really-it-sadly-w, 5 Mart 2010.
[261] Peretz, Martin., "An Apology", **The New Republic**, 13 September 2010, (Çevrimiçi) http://www.tnr.com/blog/the-spine/77607/martin-peretz-apology, 5 Mart 2010.

York Times yazarı Nicholas D. Kristof, Peretz gibi Amerika'nın önde gelen yazarlarından birinin Müslümanların anayasal haklarını sorgulamasını eleştirir ve "benzer çirkin ifadelerin Siyahilere ya da Yahudilere karşı böylesine rahatlıkla yöneltilebileceğini düşünüyor musunuz?" diye sorar. Kristof "Amerika'da yaşayan neredeyse yedi milyon Amerikalı Müslüman, inançlarının barbarca bulunması hakkında" neler hissettiklerinin düşünülmesi gerektiğini hatırlatır.[262]

Geçmişte birtakım yasa ve müdahalelerle, ABD'nin insan haklarını benzer şekilde sınırladığı olmuştur. İç Savaş döneminde Lincoln sıkıyönetim ilan etmiş, II. Dünya Savaşı'nda Amerikalı Japonlar toplama kamplarına gönderilmiştir. Ne var ki, 11 Eylül'den sonraki durum, geçmişte yaşanan bu uygulamalardan farklılık gösterir. Daha önceki tüm savaşların ve yasal değişikliklerin bir bitiş noktası varken, bu savaşın sonu ve sınırları belirsizdir. Kısaca "tüm dünya bir savaş alanı" [263] haline gelmiştir. Ortadan kaldırılması gereken düşman somut değildir. Bu durum insan haklarının her açıdan sınırlanabileceği, düşman addedilen hedefin her gün değişebileceği tehlikeli bir ortama işaret eder. Simon Stephens, Irak Savaşı'ndan yola çıkarak kaleme aldığı *Motortown* adlı oyununda bu duruma gönderme yapar: "Terörle savaş tek kelimeyle dahiyane bir fikir. Artık soyut bir şeye, hatta duygusal bir duruma bile savaş ilan etmek mümkün." Ne var ki, pek çok oyun yazarı Stephens kadar cesur ya da duyarlı değildir. Yukarıda tartışılan tüm meseleler dikkate alındığında, insan haklarının hiçe sayıldığı, Müslümanlara dair önyargıların pekiştirildiği bir tablo ile karşılaşıyoruz. Böylesi bir ortamın sanat alanına önemli etkileri olması beklenir. Bir sonraki bölümde, 11 Eylül sonrası edebiyat ve tiyatro alanlarında yukarıda bahsedilen politik ve toplumsal olaylara ne tür tepkiler verildiği ve ortaya çıkan eserlerin statükoyu ne derece yıkabildiği tartışılacaktır.

---

[262] Kristof, Nicholas D., "Is This America?", **The New York Times,** 10 September 2010, (Çevrimiçi) http://www.nytimes.com/2010/09/12/opinion/12kristof.html?_r=1, 17 Mart 2011.
[263] Wolf, a.g.e.

2.5. 11 Eylül ve Edebiyat

11 Eylül sonrası ortaya çıkan ilk edebiyat ürünleri, makale ve şiirler olur. Yaşanan olayların sıcağı sıcağına yazıya dökülmesi, sıradan insanların şiirler yazıp, bunları internet sayfalarında paylaşmalarıyla olur. İnsanlar acılarını sanat yoluyla dindirmeye çalışır. Pek çok şair, 11 Eylül saldırılarının kurbanı olan kişilerin acılarını kendilerini onların yerine koyarak dile getirmeye çalışır. Olayları, enkazda görevli itfaiyecilerin, polislerin, İkiz Kuleler'de hayatını kaybeden kurbanların, hatta saldırıları gerçekleştiren hava korsanlarının gözünden anlatırlar. Editörlüğünü Allen Cohen ve Clive Matson'ın yaptığı *An Eye for an Eye Makes the Whole World Blind: Poets on 9/11* adlı derlemede, 100'e yakın şair saldırıları farklı kişilerin bakış açılarına göre değerlendirir. Kitapta, Robert Creeley, Lawrence Ferlinghetti, Coleman Barks ve Robert Pinsky gibi Amerika'nın en iyi şairlerinin yanısıra, 12 yaşında olan Mariha Erlick gibi amatör isimlerin de şiirleri bulunmaktadır.[264] Saldırılarla ilgili yazılan şiirlerin bir diğer özelliği de, zaman zaman kolaj tekniğinin kullanılmasıdır. Galway Kinnell'ın *When the Towers Fell* şiirinde farklı kaynaklar çarpıcı bir şekilde kullanılmıştır. Kinnel, bu tekniği kullanmasındaki asıl amacın, saldırılar hakkında konuşabilmenin zorluğuna dikkat çekmek olduğunu ifade eder.[265]

Şiir, makale ve anıların yanısıra 11 Eylül, farklı edebi türlerin bir araya gelip "melez" türlerin oluşmasına da neden olur.[266] Bunlardan en ilginç olanı, *The New York Times*'ın başlattığı bir proje sonucu ortaya çıkar. Saldırılardan sonra *The New York Times*, "Portraits of Grief" adlı bir bölüm hazırlar. Bu bölümde, saldırılarda hayatını kaybedenler hakkında bilgi toplanır ve bu kişilerin kısa hayat hikayeleri kaleme alınır. Fotoğrafların da yer aldığı bu bölümde, hayatını kaybeden kişiler hikayeleriyle birlikte anılır. Her profil yaklaşık 200 kelimedir ve gazetenin bu bölümü için 1800'den fazla kişi hakkında araştırma yapılmıştır.

---

[264] Sullivan, James., "9-11-01 : Poetry Inspired by the Attacks", **SFGate.com**, 10 September 2002, (Çevrimiçi) http://articles.sfgate.com/2002-09-10/entertainment/17560174_1_ferlinghetti-poem-poet-laureate-robert-pinsky, 27 Ekim 2011.
[265] Schneider, Mike., "Strong is Your Hold' by Galway Kinnell", **Pittsburgh post-gazette**, 01 April 2007 (Çevrimiçi) http://www.post-gazette.com/pg/07091/773616-148.stm, 20 Temmuz 2010.
[266] Keniston, Ann, Jeanne Follansbee Quinn Ed., "Introduction", **Literature after 9/11**, New York, Routledge, 2008, s. 3.

Resmi verilere göre saldırılarda ölen kişi sayısı 2937 civarındadır, dolayısıyla gazetenin bu bölümünde saldırılarda hayatını kaybedenlerin yarısından fazlası hakkında yazı kaleme alınmıştır. Amerikan toplumu tarafından büyük ilgi gören bu bölümü okumak neredeyse bir ritüel haline gelir.[267] Gazetede yer alan bu yazılar, 2003 yılında derlenip *Portraits: 9/11/01* başlığı altında yayımlanır. Görüldüğü gibi, saldırılardan kısa süre sonra ortaya çıkan ilk edebi ürünler kişisel matemin ürünleri olur. Olayların politik boyutlarının sanatçılar tarafından incelenmesi zaman alır.

11 Eylül'ü konu alan romanlar saldırılardan iki üç yıl sonra okuyucuyla buluşur. Bu romanların bir çoğu 11 Eylül'ün Amerikan halkı üzerinde bıraktığı etkiyi, genellikle tek bir ana karakter ve çevresindekiler üzerinden giderek aktarmaya çalışırken, bir grubu ise madalyonun diğer yüzünü, Orta Doğu'daki insanların hayat hikayelerini anlatır. Saldırıların bireyler üzerinde bıraktığı etkiyi ele alan Frederic Beigbeder'in *Windows on the World* romanı, saldırılardan kısa bir süre önce, saat 8:30'da başlar ve 10:29'a kadar yaşananları, iki çocuğunu kulelerde yemeğe getirmiş olan bir baba ve bir yazar olmak üzere iki farklı anlatıcı tarafından okuyucuya aktarır. Gazeteci Jim Dwyer ve Kevin Flynn'in birlikte yazdığı *102 Minutes* görgü tanıklarından edinilen bilgiler kullanılarak, ikiz kulelerde saldırı sırasında yaşananları anlatır. Kitabın ismi, ilk saldırı ile ikincisi arasında geçen 102 dakika içinde insanların hayatta kalma mücadelesini ifade etmektedir.[268]

Bu romanlar, Amerikalıların saldırılar sırasında ya da sonrasında yaşadıkları üzerinde dururken, olayların bir de "öteki" boyutu vardır. Saldırıların psikolojik boyutları şiir ve romanlarda dile getirilir ancak Batı özellikle Amerikan halkı saldırıların kaynağı olduğu söylenen Afganistan hakkında bilgi arayışındadır. Bu arayış, kısa süre içinde Afganistan hakkında birçok kitabın yazılmasına neden olur.

Dolayısıyla, 11 Eylül 2001 terör saldırılarından sonra medyanın ve sanatçıların ilk durak noktası Afganistan olur. Bush yönetimi saldırılardan Usame

[267] Scott, Janny., "A Nation Challenged: The Portraits, Closing a Scrapbook Full of Life and Sorrow", **The New York Times**, 31 December 2001 (Çevrimiçi), http://www.nytimes.com/2001/12/31/national/portraits/31PORT.html, 27 Ekim 2010.
[268] Keniston, Ann and Jeanne Follansbee Quinn Ed. a.g.e., s. 4.

bin Ladin'i sorumlu tutar ve Taliban'dan onu bir an önce teslim etmesini ister. Bu gelişmelerle Afganistan halkı, coğrafyası ve tarihi, Batı ülkelerinin pek çoğunda inceleme konusu olur. Ne var ki, Afganistan'la ilgili yapılan bu yeni incelemelerin bazıları Doğu'ya dair geçmiş önyargıları tekrar etmekten öteye gitmez. Bu durumun en açık örneği, Corinne Fowler'ın İngilizlerin tarih boyunca Afganistan'a dair düşüncelerini incelediği *Özgürlük Operasyonu* adlı çalışmasında karşımıza çıkar.[269] Fowler, 2001 sonrası Afganistanla ilgili basında yer alan haberlerin, Batı'nın 19. yüzyılda Afganistan hakkındaki görüşleriyle şaşırtıcı şekilde benzerlik gösterdiğini tespit eder. 2001 yılında en çok alıntı yapılan İngiliz yazarı, Britanya emperyalizminin sesi Rudyard Kipling olur. İngiltere'de "11 Eylül sonrası Rudyard Kipling'in eserlerinin, sanki Afganistan ve o bölgedeki diğer ülkelerin gizli sırlarını açıklıyormuşçasına medyada yer alması"[270] şarkiyatçı söylemin derin kökenlerini gözler önüne serer.

Böylece Afganistan, yazarlar için yeni bir araştırma konusu olur. Kısa sürede Afganistan hakkında pek çok kitap yazılır. Medyada gerçeklerin yeteri kadar yansıtılmadığını düşünen ve Afganistan hakkında daha derin araştırma yapmak isteyen yazarlar, Afganistan'a dair farklı konuları inceler. Bu kitapların çoğu gazeteciler tarafından kaleme alınır. *Ghost Wars*, *The Fragmentation of Afghanistan*, *Kabul in Winter*, *Three Cups of Tea*, *The Punishment of Virtue*, *The Places in Between*, *The Bookseller of Kabul*, bu dönem Afganistan'ı konu alan kitaplardan sadece bazılarıdır. Bu kitaplar, genel olarak Afganların özel hayat hikayelerini anlatır. Yazarların amacı, medyanın Afganistan hakkında bildirdiklerine bir alternatif sunmaktır, ancak Sophia McClennen bu alternatiflerin, medyada yer alan şarkiyatçı söylemleri yer yer yinelediğini iddia eder:

> Eğer medya, insanlara Afganistan'da yaşananları tüm yönleriyle iletemiyor, yeterli bilgi veremiyor ve emperyalist, şarkiyatçı, kültüralist ideolojileri dayanak noktası olarak alıyorsa, yazılan bu karşı anlatılar farklı bir görüş sunmak için ortaya çıkmış demektir. Bu kitapların yazarları çoğunlukla, medyanın aksine, eserlerinde Afganların insani yönleri üzerinde durmayı seçmişlerdir. Ancak ironik bir şekilde, Afganların günlük yaşamları hakkında

---

[269] Corinne Fowler'dan alıntılayan, McClennen, Sophia., "Reading Afghanistan Post- 9/11", **The Impact of 9/11 on the Media, Arts, and Entertainment: The Day that Changed Everything?**, Ed. Matthew J. Morgan, New York, Palgrave Macmillen, 2009, s. 120.
[270] McClennen., a.g.e., s. 120.

> özel ve samimi detaylar anlatmaya çalışan bu kitapların, Batı'da Afganlılara dair hakim olan yanlış görüşleri destekler nitelikte olduğu da söylenebilir.[271]

Sophia McClennen, bu durumu Rory Stewart'ın *The Places in Between* romanından kısa bir bölüm inceleyerek örnekler. İngiliz yazar Rory Stewart, 2002 yılında Afganistan platosunu yürüyerek kat etmiş ve kitabında bu yolculuğu kaleme almıştır. Stewart, kitabında yiyecek ve barınacak bir yer bulma konusunda Afgan geleneklerine ve misafirperverliğine güvendiğini ifade eder, ancak Afganistan'a gittiğinde insanların onu isteksizce ağırladığından yakınır. Bu isteksizliğin Afganistan'ın içinde bulunduğu koşullar göz önüne alındığında anlaşılabilir olduğunu ve oradaki insanların her türlü desteklerine minnettar olduğunu dile getirse de, tam tersi bir durumda neler yaşanabileceğini aklına bile getirmez. İskoçya sokaklarında gezip yiyecek ve barınacak bir yer arayan bir Afganın nasıl karşılanacağı sorusu cevap bile gerektirmezken, Afganistan'da o günlerde yaşanan sefalet Stewart'ın ilgi alanına girmez. Oysa Rory Stewart'ın Afganistan'da bulunduğu günlerde, ülke dünyada en ciddi sorunların yaşandığı yerlerden birisidir. Bu koşullarda, Stewart'ın Afganlara yardım etmesi gerekirken, kendisi onlardan yiyecek ve yardım talep eder ve onların "isteksiz misafirperverliklerinden" kitabında şikayet etmekten çekinmez.[272] Diğer yazarların aksine, Orta Doğu'da pek çok diplomatik görevde bulunmuş Stewart'ın misafirperverlik beklentisi içinde olması, önyargılarının ne kadar derin olduğunu gözler önüne serer. Oysa, *The New York Times* 16 Eylül 2001 tarihinde, ABD'nin Pakistan'dan, Afganistan'a yaptığı yiyecek yardımını durdurmasını talep ettiği yazılır. Ve ne acıdır ki, Afganistan'daki milyonlarca insan, o dönemde sadece Pakistan'dan gelen bu yiyecek yardımıyla hayatta kalabilmektedir.[273] Bu durum, Rory Stewart'ın gözünden kaçtığı gibi, kimse tarafından fazla dikkate alınmaz:

> Bu ne demek? Milyonlarca Afganın açlıktan ölmesi demek. Bunlar Taliban taraftarı mı? Hayır, Taliban'ın kurbanları. Çoğu ülkeden ayrılmasına izin verilmeyen iç mülteciler. Tamam, Taliban kurbanı milyonlarca Afganlıyı açlıktan öldürelim. Buna verilen tepki ne oldu peki? . . . Tepkimiz ne olmalıydı? Diyelim ki çok güçlü bir ülke var ve çıkıp "Haydi çok sayıda Amerikalının açlıktan ölmesine yol açacak bir şey yapalım," diyor. Sizce bu

[271] A.e., s. 126.
[272] A.e., s. 127-128.
[273] John Burns'den alıntılayan Chomsky, Noam., **11 Eylül**, s. 46.

> ciddi bir sorun olur muydu? Ama bu da adil bir benzetme değil. Afganistan, Sovyet işgalinden ve Washington tarafından savaşta kullanıldıktan sonra bir kenara atıldı. . . Orada zaten dünyanın en korkunç insanlık dramlarından biri yaşanmaktaydı.[274]

Noam Chomsky yaptığı benzetmenin adil olmayacağını vurgularken, Rory Stewart Afgan halkına dair yaptığı eleştirileri kendi halkına yöneltmez. Balkanlarda ve Irak'ta diplomatik görevlerde bulunmuş olan Stewart her ne kadar Afganistan'a asker gönderilmesine karşı çıkmış olsa da Irak'ın işgalini ilk başlarda desteklemiş, yanıldığını ise sonradan ifade etmiştir. Orta Doğu'daki macerası Kabil'de devam etmiş ancak ilerleyen dönemlerde "nefretle sözünü ettiği uluslararası kurumların bir parçası haline gelmiştir."[275] Söz konusu kurumlardan Turquoise Mointain kültür vakfı için gönderilen milyonlar, Afganistan'ın yeniden inşası için Stewart'ın yetkisine verilmiştir.[276] Stewart gerçekleri yazma niyetiyle yola çıkmış olmasına rağmen, Doğu'ya dair birtakım önyargılardan kurtulmayı başaramamıştır.

The Places in Between romanı, McClennen'ın şarkiyatçı söylemleri incelediği romanlardan sadece biridir. Nitekim, McClennen Afganistan hakkında yazılan romanların bir kısmında buna benzer önyargıların izlerini görmenin mümkün olduğunu iddia eder. McClennen'ın yaptığı tespitleri, Afganistan'a dair yazılan oyunlarda da saptamak mümkündür.

Londra'da bulunan Tricycle Tiyatrosu'nda politik tiyatroyla yıllardır uğraşan Nicolas Kent ve ekibi Afganistan kültür ve tarihini daha yakından tanımak amacıyla Afganistan'la ilgili, her biri yarım saat süren 12 oyun sahneye koyar. *The Great Game - Büyük Oyun* adı altında toplanan oyunlar, 1842 yılından günümüze Afganistan'ın tarihini konu alır. Michael Billington *Guardian*'da Tricycle Tiyatrosu'nun bu ilginç projesini kaleme alır. Billington bu yazısında, farkında olmadan oyunlardaki şarkiyatçı bakış açılarını dile getirdiği gibi, yaptığı yorumlarla bu söylemlerin zihinlere ne derece yerleşmiş olduğunu da ortaya koyar. Yazıda 12 oyunun iki temel özelliğine dikkat çekilir. Oyunların, izleyiciyi

---

[274] A.e. s. 46-47.
[275] Gerner, Martin.,"Misafirperverlik, Mizah ve Gaddarlıktan Oluşan bir Karışım", **Qantara.de**, Çev. Mustafa Tüzel, (Çevrimiçi) http://tr.qantara.de/Misafirperverlik-mizah-ve-gaddarl%C4%B1ktan-olu%C5%9Fan-bir-kar%C4%B1%C5%9F%C4%B1m/15349c381/index.html, 26 Eylül 2010.
[276] A.e.

"keyif vererek eğittiğini" ifade ettikten sonra Billington son derece ilginç bir yorumda bulunur: "Oyunlar Afganistan'ın geleceği hakkında karar vermemiz için bizleri bilgilendirir."[277] İzleyicinin oyundan edindiği bilgi sadece Afganistan'da yaşanan olayların daha iyi kavranması için değil, aynı zamanda Afganistan'ın geleceği hakkında karar verilmesi açısından önemlidir. Bilgi nesnesi olan Afganistan "için neyin hayırlı olduğu"[278] İngiliz seyircisinin tartışma konusudur.

Billington yazısına, oyunlarda en çok tekrar eden temalara değinerek devam eder. Oyunların en çok üzerinde durduğu meselelerden biri, Afganistan topraklarında verilen mücadelelerin bugüne kadar kazanılamaması olur. Bu konu, Stephen Jeffreys'in *Bugles at the Gates of Jalalbad*, David Edgar'ın *Black Tulips* ve Rick Warden'ın *Hendrick* oyunlarında geçer. Afganistan karşısında 1842, 1841, 1919 yıllarında üç kez askeri başarısızlık yaşayan ve ilerleyen dönemlerde ABD'nin Orta Doğu'daki projelerini destekleyecek İngiltere için Afganistan topraklarında yaşanan başarısızlığın nedenleri üzerinde durulması dikkat çekicidir.

Oyunlarda tekrar eden bir diğer konu ise, ABD'nin bölgenin yerel kültürünü ve olayların işleyişini kavrayamaması olur. Ben Ockrent'ın *Honey* oyununda Amerikalıların bazı gerçekleri kavrayamamalarının 1996 yılında Kabil'in Taliban'ın eline geçmesine ve daha sonra 11 Eylül'ün yaşanmasına neden olduğu anlatılır. Ne var ki, ABD'nin kültürüne hakim olmadığı topraklarda bulunması bir yana, bu topraklarda neden bulunduğu sorusu bu oyunlarda yer alıyorsa da, Billington'ın yorumlarından anlaşıldığı kadarıyla ikinci plana atılmıştır. Bu temel soru üzerinde durmaktansa, oyunlar "Taliban rejiminin dehşet yönlerini"[279] sergiler. Vurgulanan bu nokta medyada işgali haklı kılmak için öne sürülen en temel sebeplerden biridir. Medyada olduğu gibi oyunlar da, işgal edilen topraklardaki rejimin dehşet verici yönlerini vurgularken, fanatik İslami köktendincilerin 1980'lerde Ruslara karşı CIA tarafından eğitip silahlandırmasının ne derece sorgulandığı belirsizdir. Görüldüğü gibi, özellikle medyaya olan güvensizliğin ürünü olduğu savunulan bu oyunların bazıları, medyanın ilettiği

---

[277] Billington, Michael., "The Great Game Afghanistan", **The Guardian**, 25 April 2009, (Çevrimiçi) http://www.guardian.co.uk/stage/2009/apr/25/tricycle-theatre-great-game-afghanistan, 2 Mart 2011.
[278] Said, **Şarkiyatçılık**, s. 44.
[279] Billington, a.g.e.

mesajları pekiştirip, olayları Batı'nın çıkarları doğrultusunda değerlendirebilmektedir.

Özetle 11 Eylül sonrası ortaya çıkan ilk edebi ürünler Amerikan halkının acısını yansıtan, kişisel hikayelerin işlendiği eserler olur. Zamanla yatışan bu ortam, yazarların ilgisini Afganistan'a yöneltmesine neden olur. Ne var ki Afganistan'ı konu alan bu romanlar da çoğu zaman kişisel olanı anlatmanın ötesine geçememiştir.

Broadway genel anlamda apolitik bir tavır sergilemeyi sürdürürken bazı tiyatro toplulukları belgesel oyunlara uzun bir aradan sonra tekrar yönelmiştir. Bu oyunlardan bazıları, gerçekten ilginç konuları tartışmaya sunarken, bir grubu ise romanlarda gözlemlendiği gibi birtakım önyargıları pekiştirmeye devam etmiştir. Bir sonraki bölümde, "bu tür" belgesel oyunların özelliklerine değinilecektir.

2.5.1. 11 Eylül sonrası Belgesel Oyunlardaki Temel Çelişkiler

11 Eylül sonrası sahnelenen belgesel oyunlar, İngiltere ve Amerika'da ulusal ve uluslararası pek çok konunun gündeme gelip tartışıldığı politik bir platform oluşturmayı başarır. Ne var ki, bu dönem yazılan belgesel oyunlar gerçekleri açığa çıkarmak amacıyla yazılmış olmalarına rağmen, bu oyunların bazıları eleştirdikleri medyanın söylemlerinden fazla uzaklaşamazken, bazıları geçmişten günümüze kadar süregelen birtakım şarkiyatçı anlatıları tekrarlamaktan öteye gidememiştir. Paradoks gibi görünen bu sorunun temelinde, önemli nedenler yatmaktadır.

Tezin birinci bölümünde uzun uzun tartışıldığı üzere, belgesel tiyatroda materyal seçimi, belgelerin nasıl bir araya getirildiği, kimlerle röportaj yapıldığı, ortaya çıkacak sonuç açısından hassas tercihlerdir. Belgesel oyunlar, sonuç itibariyle politik tiyatronun parçası olduğundan, belli bir argüman doğrultusunda şekillenir. Yansızlık yanılgısı daha önce de belirtildiği üzere, eldeki materyalin olduğundan farklı biçimde kullanılmaması gibi etik bir meseleye işaret eder, dolayısıyla belgesel oyun yazarının tuttuğu taraf son derece net olmalıdır. Bu özellikler göz önünde bulundurulduğunda, son dönemlerde bazı oyun yazarlarının bu süreci yeterince dikkate almadıkları söylenebilir. Hatta bazı oyun yazarları, savaş gibi politik konularda dahi polemik yaratmama, yansız olma amacında olduklarına dair, belgesel tiyatro ile çelişen açıklamalarda bulunmuştur. Oyunların teker teker ele alındığı bölümlerde, oyun yazarlarının ifadelerine ayrı ayrı yer verilecektir. Bu yazarlar, objektif olma ya da polemiğe girmeme adına, ellerindeki materyali kendi düşünsel süzgeçlerinden yeterince geçirememişlerdir. Örneğin röportaj yapılan kişilerin ifadelerinin tam anlamıyla gerçekleri ortaya koyduğu varsayılıp, insanların ifadelerine yeterince eleştirel yaklaşılmamıştır. Ancak röportaj yapılan kişilerin ifadelerini, kasten olmasa bile birtakım önyargılar barındırabilmektedir. Bu durumda, sözlerin bir başkasına ait olması oyun yazarını daha az sorumlu kılmaz. Oyunda hangi konuya odaklanacağına karar veren, materyali şekillendiren oyun yazarıdır. Röportaj yaptığı kişilerin söylemlerindeki

çelişkileri, önyargıları saptamak onun görevidir, aksi takdirde röportajların derleyicisi olmaktan öteye gidemez.

Oyun yazarının elindeki materyale eleştirel bakamaması, ya da kendi önyargılarına kapılması tehlikeli bir durum yaratır, çünkü izleyici belgesel oyunlarda "gerçekleri" izlediği düşüncesine kapılır:

> Verbatim oyunlar, İngiltere'de politik tiyatroyu canlandırması bakımından haklı olarak büyük beğeni topladı. Ancak ifadelerin gerçekliği ve materyalin bir araya getirilme biçimi kaygı verici sorunlar yaratmakta. Öyle görünüyor ki, bizler televizyonda realite şovları izlerken bunların büyük ölçüde düzenlendiğini algılarken, belgesel tiyatroda bu gerçeği göz ardı ediyoruz. Sonuç? Bize sunulan ifadelerin nasıl seçilip bir araya getirildiğini ya da "kanıtları" ortaya koyan röportajın nasıl yapıldığını sorgulamadan her şeyi gerçek olarak kabul ediyoruz.[280]

Dolayısıyla, özellikle yansız olduğunu iddia eden yazarların belgesel oyunlarında gündeme getirmeyi amaçladıkları konulara hangi açıdan baktıklarını incelemek, hatta bu oyunlarda söylenenlerin yanısıra söylenmeyenleri de düşünmekte fayda vardır. Oyunların "belgesel" olarak etiketlenmesi, bu oyunlarda önyargılara ya da egemen ideolojilere yer verilmediği anlamına gelmez. *Kolonyalizm Postkolonyalizm*'in yazarı Ania Loomba bu konuda Sharbe'ın ikazına dikkat çeker:

> Sharbe'ın kitabı bizi yalnızca edebi yazıları öbür yazılardan soyutlamama konusunda ikaz etmekle kalmayıp, aynı zamanda gazetelerde yayımlanan öyküler, devlet belgeleri ve raporları, anılar, gazeteler, tarihsel broşürler ya da politik yazılar gibi edebi olmayan metinlerin de retorik stratejileri, anlatı vasıtaları bakımından analiz edilmeye açık olduklarını bize anımsatan, gittikçe genişleyen bir çalışmalar demetinin parçasıdır. Edebi-olmayan metinlerin ille "nesnel" olmaları gerekmez, onlar, belli okurlara yönelik olarak sundukları kendi gerçeklik değişkelerini temsil eder.[281]

Belgesel oyunlarda böylesi çelişkilere sebep olan bir başka neden daha bulunmaktadır. Bazı oyun yazarları, bireylere fazlasıyla odaklanıp bu kişilerin

---

[280] Gardner, Lyn., "Does Verbatim Theatre Still Talk the Talk?", **The Guardian**, 7 May 2007, (Çevrimiçi) http://www.guardian.co.uk/stage/theatreblog/2007/may/07/foreditorsdoesverbatimthea, 2 Mayıs 2010.

[281] Sharbe'den alıntılayan Loomba, Ania., **Kolonyalizm Postkolonyalizm**, Çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı, İstanbul, 2000, s. 104.

yaşadıkları olayların politik yönlerini yeterince değerlendirememektedir. Özellikle 90'lardan sonra daha global meselelere değinmeye başlayan belgesel oyunlarda, bu yaklaşım önemli bir sorun teşkil etmektedir. Bireye odaklanan oyun yazarları, siyasi ve ekonomik olayların etkilerine gerektiği kadar yer vermeyerek bireyle ilişkili kültürel ve dini faktörlere saplanıp kalabilmektedirler. Dolayısıyla, bazı oyun yazarları birtakım egemen ideolojileri eleştirirken, farkında olmadan içselleştirmiş oldukları kültürün bakış açısını yansıtabilmektedirler. Bireylere odaklanılan bu belgesel oyunlarda, özel olanın ne derece politik olduğu sorusu gündeme gelmektedir.

Bazı belgesel oyunlarda bireylerin hikayelerinin ön planda oluşu, belgesel tiyatro tarihinin incelendiği ilk bölümle kıyaslandığında son derece yeni bir durumdur. Gerek Piscator'un ilk çalışmaları, gerekse 1960'larda tekrar gündeme gelen belgesel oyunlarda karakterlerde derinlik ikinci plandadır. Bu belgesel oyunlar, bireysel çatışmaları değil, birbiriyle çatışan sosyo-ekonomik güçleri ele almıştır. Örneğin Hochhuth, toplumsal olayları belgelerle anlatır ve karakterlerinin özel hayatlarına detaylı olarak girmez. Karakterler işlenen konuyla olan bağlantılarıyla önem kazanır. Dolayısıyla, karakterlerin derinliği ikinci plandadır. Rolf Zimmermann bu konuda Hochhuth'a hak verir ve kişisel trajik olanın Hochhuth'un amaçladığı polemikten uzaklaştıracağını vurgular.[282] 11 Eylül sonrası belgesel oyun yazarlarının çoğu bu durumun aksine karakterlerin derinliğine önem verir. Örneğin karakterlerin gerçekçi olması farklı kültürden insanların hayatlarına samimi bir bakış açısı getirir. Bireylerin özel hayatları üzerinde durularak onların insani yönleri ortaya çıkarılır ve böylece bugüne kadar tekrar edilen Doğu'lu stereotiplerin ötesine geçilir. Ne var ki, bu oyunların bazıları paradoksal bir şekilde, medyanın gündeme getirmediği konuları irdelemeye çalışırken zaman zaman medyanın desteklediği egemen ideolojileri tekrar eder.

Bazı yazarlar özel olanı politik olanla bağdaştıramadıklarından, oyunlarda geçen olay ve sorunların, kişisel, kültürel ya da toplumsal kusurlardan kaynaklandığı anlamı ortaya çıkar. Belgesel oyunlar son derece hassas ve güncel politik olaylar üzerine kuruludur. Oyunlardaki karakterlerin başlarına gelen ve

[282] Zimmermann'dan alıntılayan, Parham, Sidney F., "Editing Hochhuth for the Stage: A Look at the Major Productions of The Deputy", **Educational Theatre Journal**, Vol. 28, No.3, Oct. 1976, s. 348.

onları daha "insani" kılan durumları asıl oluşturan politik bağlamların yetersiz oluşu sorun teşkil eder. Politik bağlantıların eksikliği, belgesel tiyatronun, tezin ilk bölümünde tartışıldığı üzere, hem tanımına hem de amacına tamamen aykırıdır, zira belgesel tiyatro politik tiyatronun bir parçasıdır.

Bu durum, özel olanın politik olup olmadığı sorusunu gündeme getirir. Tony Kushner, özel olan ile politik olan arasında farkı şu şekilde belirler: "Özel olan mahremdir, ne kadar geçirgen olursa olsun içeriyi dışarıdan ayıran ince bir zara sahiptir. . . Politik olan ise bir anlamda mücadele, değişim, aktivizm, devrim ve gelişim aleminde bilinçli olarak bulunmaktır . . ."[283] Kushner, kamusal ve özel olan arasında kesintisiz bir devinim söz konusu olduğunu ve ikisi arasındaki sınırın neredeyse belirsiz olduğunu ifade eder. "Ve bu bir paradokstur: özel olan politiktir, ancak bir şekilde bu ikisi arasındaki ayrımın farkında olmak önemlidir. Bu da bir anlamda özel ve politik olanın hem aynı hem de farklı olduklarını söylemek gibi bir şeydir."[284] Dolayısıyla, özel olanın politik olabildiği durumlar vardır, ancak bu her bireysel hikayenin politik olduğu anlamına gelmemektedir.

Bazı olaylar sadece kişisel boyutta ele alınabilir ve bu şekilde son derece başarılı sonuçlar elde edilebilir, ancak bu yaklaşım politik olayların nedenlerini değil sadece psikolojik boyutlarını tartışmaya olanak tanır. Oyunlarda sadece bireye odaklanılması, ve bireyin içinde bulunduğu koşulların doğru değerlendirilememesi, terör gibi son derece hassas konular işlenirken yanıltıcı anlamlar üretilmesine zemin hazırlar. Örneğin, Emma Goven terör ve tiyatro arasındaki ilişkiye farklı bir boyut getirmeye çalışırken, terörü siyasal boyutlarından tamamen arındırarak terörizm kavramının içini boşaltır. Medyanın 11 Eylül olaylarının görüntülerini tekrar tekrar vermesinin, olayları "nesneleştirdiğini" öne süren Goven, terörün tiyatrodaki temsilinin ise farklı işlevi olduğu kanaatindedir. Terör ve şiddetin televizyon ekranlarındaki gibi birebir görüntüsünün tiyatroda mümkün olmaması, tiyatronun "terörün özüne yol alıp" psikolojik etkilerinin irdelenmesine olanak tanıdığını ifade eder.[285] Tiyatronun bu

---

[283] Kushner, Tony., "Notes about Political Theatre", **The Kenyon Review**, Vol. 19, No. 3/4 , Summer – Autumn 1997, s. 26.
[284] A.e., s. 21.
[285] Govan, Emma., **Art in the Age of Terrorism**, Graham Coulter, Smith and Maurice Owen Ed. Witnessing Trauma: Theatrical Responses to Terrorism Paul Holberton, London, 2005, s. 50.

işlevini, performans sanatçısı Laurie Anderson'ın 11 Eylül'ü konu alan *Happiness* adlı oyunuyla örneklendirir. Yazarın en otobiyografik oyunlarından biri olan bu oyun, saldırıların insanlar üzerinde bıraktığı etki üzerinde durur. Yazar, yaşadığı şoku kendi özel hayatından yola çıkarak, görsel malzemeyi minimuma indirgeyerek izleyiciye aktarmayı seçer. Özetle oyun Anderson'ın yaşadığı şok karşısında izleyiciye yaptığı "samimi açıklamalar"[286] olarak değerlendirilebilir. Ancak bu durum, izleyiciyi olayı nesneleştirmekten alıkoyarken, Goven'ın iddia ettiğinin tersine "terörün özüne" yaklaştırmaz. Oyun izleyiciyi terörün temelini oluşturan politik gerçeklerden daha da uzaklaştırır. Özel olandan yola çıkan Anderson, sonuç itibariyle politik alana hiç bir şekilde girmediğinden kişisel matemi aktarmaktan öteye gidemez. Zaten Goven, oyunda "terörün etkilerinin politik düzeyde değil duygusal düzeyde incelendiğini"[287] ifade ederek yukarıdaki açıklamasıyla da çelişmektedir. Saldırıların siyasi boyutları göz ardı edilip, yaşananların duygusal düzeyde işlenmesi, olayların psikolojik boyutlarını başarılı bir biçimde açığa çıkarır, ancak bu tavır izleyicinin Goven'ın iddia ettiği üzere, "terörizmin özünü" sorgulamasını sağlamaz.

Bu yüzdendir ki, bireyden yola çıkan belgesel oyunlar bireyi, sadece duygusal boyutlarıyla değil, oyunun yöneldiği amaç doğrultusunda, bireyin içinde bulunduğu olaylar çerçevesinde ele almalıdır. Unutulmamalıdır ki "kişisel olanın politik olduğu doğrudur ama kişisel olanın kişisel, politik olanın da politik olduğu önemli bir yer vardır. Politik mücadele kişisel mücadeleye indirgenemez kişisel olan da politik mücadeleye."[288] Bu anlamda elde edilebilecek en başarılı sonuç, belgesel oyun yazarlarının gerçek kişileri derinlemesine kaleme alırken, bu kişilerin içinde bulundukları koşulları da aynı özenle aktarmasıyla elde edilecektir.

---

[286] A.e., s. 50.
[287] A.e., s. 57.
[288] Eagleton, Terry., **Edebiyat Kuramı**, Çev. Esen Tarım, İstanbul, Ayrıntı, 1990, s. 170.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. Belgesel Tiyatroda Yeni Açılımlar "Verbatim"

11 Eylül ve Irak'ın işgali sonucu politik tiyatro yeni bir döneme girer. İngiltere ve ABD'de belgesel oyunlar hızla tekrar gündeme gelir. Bu ilginin en açık örneğini, İngiliz tiyatrosunun en prestijli ödüllerinden Laurence Olivier Ödülleri'nin 2009 yılındaki sonucu ortaya koyar. İskoçya Devlet Tiyatrosu'nun sahneye koyduğu *Black Watch* isimli belgesel oyun, en iyi yönetmen ve en iyi oyun gibi en önemli dört kategoride ödüle layık görülür.

11 Eylül sonrası gündeme gelen belgesel oyunlar, röportaj tekniği kullanılarak yazılmış olduklarından "verbatim" olarak adlandırılmaktadır. Son on yıldır İngiltere'de, belgelerden değil, röportaj yoluyla elde edilen materyal ile oluşturulan oyunlar, "verbatim" olarak tanımlanmaktadır. Türkçede "kelimesi kelimesine" ya da "motamot" anlamına gelen "verbatim", belgesel tiyatronun yeni bir türü olarak değerlendirilir. Bu yeni terim İngiltere'de kısa sürede yaygınlaşır ve çoğu kez "belgesel oyun" yerine kullanılmaya başlanır.

Verbatim kelimesi ilk olarak İngiltere'de 1987 yılında Derek Paget'nin *Verbatim Theatre Oral History and Documentary Techniques* makalesinde kullanılır. Bu makalede, verbatim tiyatrosunun tanımını, bu oyunların belli bir metotla oluşturulmasına öncülük eden isimlerden Rony Robinson yapar. Robinson'a göre bu oyunlar "araştırma yapmak amacıyla belli bir bölgede, özel bir konu ya da olay hakkında sıradan insanlarla yapılan röportajların teybe alınıp, daha sonra bunların birebir yazıya geçirilmesine" dayanır.[289] Bu röportajlar, bazen sadece oyun yazarı tarafından, bazen de oyunu sahneleyecek ekip tarafından yapılır. Elde edilen bilgiler belli tercihler doğrultusunda bir araya getirilir. Bazı oyun yazarları, röportaj yapılan kişilerin ifadelerini olduğu gibi kullanmakla kalmaz, bu kişilerin şive ve aksanlarını da oyuna aktarır. Bu durum, bazı yönetmenler tarafından öylesine dikkate alınır ki, oyuncuların kulaklarına

[289] Paget, Derek., a.g.e., s. 317.

yerleştirilen cihazlar sayesinde oyuncu canlandırdığı kişiyi oyun esnasında dinlemeye devam eder.

Paget, bu tür belgesel oyunların İngiltere'deki gelişiminde Alman belgesel tiyatro geleneğinin etkilerini yadsımaz ancak, belgesel tiyatronun kökenini yine de İngiltere'nin kendi sanat geçmişinde arar. Paget'ye göre, 1930 ve 40'larda çekilen belgesel filmler, Chris Honer'ın Chester'daki çalışmaları, 1960'larda etkin olan Joan Littlewood'un Tiyatro Atölyesi, ve Peter Cheeseman'ın Victoria Tiyatrosu'ndaki belgesel tiyatro çalışmaları, İngiltere'de belgesel tiyatronun bugünkü şeklini belirlemiştir. Bu isimlerden Peter Cheeseman, 1965'lerde Victoria Tiyatrosu'ndaki belgesel oyun çalışmalarıyla İngiltere'de belgesel tiyatronun gelişiminde rol oynayan en önemli sanatçılardan biri olmuştur. Cheeseman'ın çalışmaları ilerleyen yıllarda önemli belgesel tiyatro çalışmalarına imza atan Chris Honer, Rony Robinson, David Thacker gibi isimleri etkiler.[290]

Paget, "verbatim" terimini 1980 yılında ortaya atmış olmasına rağmen, bu terimin kullanımı özellikle son on yıldır yaygınlaşmıştır. Ancak 90'lardan sonra verbatim olarak tanımlanan oyunların çoğu, Robinson'ın yaptığı sınırlayıcı tanımın dışında kalmaktadır. Örneğin günlük ve e-mail gibi belgelere dayanan *My Name is Rachel Corrie*, *Stuff Happens* gibi, yazarın hayal gücünün oyunun yarısından çoğunu oluşturduğu oyunlar da verbatim olarak tanımlanmaktadır. Mary Luckhurst bu durumu, oyun yazarlarının "pazarlama stratejisi" ve "modaya uymak" için kullandıkları bir yöntem olarak değerlendirir.[291] Gerçekten de, özellikle İngiltere'deki in-yer-face akımından sonra bu tür belgesel oyunlar, oldukça popüler hale gelmiştir. Dolayısıyla, İngiltere'de "verbatim" adı altında geçen oyunlar, bu tezde belgesel oyun adı altında incelenecektir. Verbatim kelimesi öncelikli olarak yeni bir türe değil, sadece kullanılan tekniğe vurgu yapar.

Ne var ki, İngiltere'de köklü bir geçmişe sahip olan belgesel tiyatronun yeni bir terimle ifade edilme ihtiyacının nedenini gözden kaçırmamak gerekir. Bu terim özellikle 11 Eylül saldırılarından sonra yaygınlaşmıştır. Bu dönemde belgesel oyun yazarları, gerekli bilgileri yazılı metinlerden ziyade bir gazeteci

---

[290] A.e., s. 318.

[291] Luckhurst, Mary., "Verbatim Theatre, Media Relations and Ethics", **A Concise Companion to Contemporary British and Irish Drama**, Ed. Nadine Holdsworth and Mary Luckhurst, Oxford, Blackwell Publishing, 2008, s. 213.

gibi, röportaj yoluyla elde etmeyi tercih etmişlerdir. Yazarlar, eskisi gibi yazılı verilere inanmamakta ve kendi araştırmalarını kendileri yapmaktadırlar. Bu tekniği, yeni bir terimle vurgulama gereği, aslında belgesel oyunlarda yaşanan artışın temel nedenine de işaret eder. 11 Eylül ve Irak'ta yaşananların ardından, halkın bir kesiminin hükümete ve medyaya karşı güvensizliği, belgesel oyunların yazılmasının temel sebepleri arasında görülmektedir. Will Hammond ve Dan Steward'ın da belirttiği gibi "bu tür oyunlar, basının insanların en çok ihtiyaç duydukları bir zamanda, insanlara veremediklerini tedarik eder."[292] Basına olan güvensizlik sonucu, olayların gerçek nedenlerini sokaklara çıkıp röportaj yoluyla araştırma isteği, böyle bir kavramın ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Bu amaçla yola çıkan oyun yazarları, politik pek çok konuyu yaptıkları röportaj ve araştırmalarla sahnelerde gündeme getirir. İşgal sonrası İngiltere'de en çok ses getiren oyunlar arasında, *Justifying War, Called to Account*, *Talking to Terrorists*, *Guantanamao*, *The Permanent Way*, *Black Watch*, *Frost Nixon* gibi oyunlar yer alır. A.B.D.'de ise *Betrayed*, *What I heard about Iraq*, *9 Parts of Desire*, *In Conflict* gibi oyunlar son dönemde politik konuları gündeme getiren oyunlar arasındadır.

Ne var ki daha önce de bahsedildiği üzere bazı belgesel oyunlar bireysel ve kolektif belleğe yerleşmiş egemen ideolojileri yansıtabilmektedir. Bu sorun elbette her belgesel oyun için geçerli değildir, ancak özellikle global meselelere değinen bu oyunların komplike yapılarına dikkat etmek gerekir. Zira Ania Loomba'nın da ifade ettiği gibi ". . . özgül metinler basitçe kolonyalizm yanlısı ya da karşıtı olmayıp, aynı anda hem yanlı hem de karşıt olabilirler."[293] Tezin bu bölümünde incelenecek oyunlar, Loomba'nın bu saptaması doğrultusunda ele alınacaktır. Oyunlar öncelikli olarak eleştirmeye çalıştıkları konu bakımından değerlendirilecektir. Oyun yazarının bu anlamda amacına ne ölçüde ulaştığı tartışıldıktan sonra bu oyunlarda ne tür şarkiyatçı söylemeler, örtük anlamlar/ideolojiler olduğu tartışılacaktır.

---

[292] Hammond ,Will, Dan Steward Ed., **Verbatim Verbatim**, London, Oberon Books, 2008. s. 10.
[293] Loomba, Ania., **Kolonyalizm Postkolonyalizm**, Çev. Mehmet Küçük, İstanbul, Ayrıntı, 2000, s.104.

3.1. İhanet – George Packer

Dünyanın en vahşi ülkesinde
bir koruyucuları yoktu.

George Packer

Amerikalı gazeteci ve yazar George Packer, 2007 yılında *The New Yorker* dergisi için hazırladığı makalesinde Irak'ın işgali sırasında Amerikalılarla işbirliği yapan Iraklıların yaşamlarını kaleme alır. Packer 2003'ten 2006 yılına kadar sürdürdüğü araştırmasında, kendilerine daha iyi bir gelecek yaratabilme umuduyla Amerikan hükümetine güvenip farklı görevlerde çalışmış 40'a yakın Iraklı ile röportaj yapar. Bu kişiler, ellerine geçen İngilizce kitapları okuyarak, Amerikan filmleri izleyip müzik dinleyerek öğrendikleri İngilizce sayesinde, Amerikalıların Irak'ta yerleştiği Yeşil Bölge'de çevirmenlik, ofis asistanlığı, şoförlük gibi farklı işlerde çalışırlar. Pek çok Iraklı tarafından hain olarak nitelendirilen bu insanlar tehlikeli koşullarda çalışmış ancak, ihtiyaç duydukları zaman Amerikalı yetkililerden yardım görememişlerdir. Onlar, George Packer'ın deyişiyle ihanete uğramıştır. Packer, *The New Yorker* için hazırladığı makalesini, 2008 yılında bir oyuna dönüştürür. Oyunun prömiyeri, 1996'dan beri medya tarafından tartışılmayan konuları gündeme getirmeyi görev edinmiş olan Kültür Projesi (Culture Project) çerçevesinde, 4 Şubat 2008'de New York'ta gerçekleşir.

Görüldüğü gibi Packer'ın önce makaleyi sonrasında da *İhanet*'i yazma amacı Iraklıların yaşadıkları haksızlıkları dile getirmektir. Ne var ki Packer, materyali polemiğe girmekten kaçınacak bir biçimde derlediği için oyunda tutarsızlıklar ve belirsizlikler mevcuttur. *İhanet*, Amerikan hükümetinin kendileri için çalışan Iraklılara karşı aldığı tutumu eleştirirken aynı zamanda ABD'nin Orta Doğu'daki politikalarını Iraklıların ifadelerini kullanarak onaylar. Ne var ki, aynı oyun bir yandan da gerçekten gündeme gelmeyen önemli bir konuya da parmak basar. Bu nedenle oyun iki farklı açıdan incelenecektir. İlk olarak, *İhanet*'in, gündeme

gelmeyen hangi konuları başarıyla eleştirdiği saptanacaktır. Bu anlamda, Iraklıların yaşadıkları haksızlıkları ve bu haksızlıkların temelinde yatan politikaların hangi açıdan ve ne derece eleştirildiği tartışılacaktır. Bu bölümün ardından, oyunda dolaylı olarak onaylanan egemen ideolojiler açığa çıkarılacaktır.

Oyun, Bağdat'ın merkezinde bulunan Filistin Otel'de başlar. Uzun süre Amerikan elçiliğinde tercümanlık yapmış olan iki yakın arkadaş Adnan ve Laith, bu otelde Amerikalı bir gazeteciyle röportaj yapmak için buluşur. Adnan, Bağdat'ın batı bölgesinde doğup büyümüş bir Sünni, Laith ise Bağdat'ın Sadr bölgesinden gelen bir Şii'dir. Buluştukları otelde neredeyse kimse yoktur, otel Amerikalıların bölgeyi terk etmesinden sonra boşalmıştır. Oyunun tamamı, Adnan ve Laith'in Amerikalılarla çalışmaya başladıklarından sonra başlarına gelenleri anlattıkları otel odasında geçer. Bazı olaylar sadece anlatılırken, bazıları birebir canlandırılır. Onları dinleyen gazeteci ise sahnede değildir, izleyicilerin arasında oturduğu varsayılmaktadır. Odada konuşulanları kaydeden bir ses kayıt cihazı bulunmaktadır.

Adnan ve Laith'in oyun boyunca anlattıklarından, Amerikalılara yardım eden Iraklıların gerek çalıştıkları sırada, gerekse işten ayrıldıktan sonra yaşadıkları sorunlara şahit oluruz. Her iki genç de, Amerikalılarla işbirliği yaparak sadece kendilerinin değil, ailelerinin hayatlarını da tehlikeye atmıştır. Iraklıların çoğu onları vatan haini olmakla suçlarken, radikal örgütler ölümle tehdit eder. Benzer şeyler, Adnan ve Laith gibi Amerikalılarla çalışan pek çok kişinin başına gelmiştir. Bu insanlar durumlarını yetkililere bildirip birtakım güvenlik önlemleri istemiş, tehditler sonucu köşeye sıkıştıklarında ise Amerikan hükümetinden sığınma hakkı talep etmişlerdir. Ne var ki, potansiyel tehlike olarak görüldüklerinden, bu taleplerin çoğu reddedilmiştir. İstatistiklere bakıldığında, Packer'ın eleştirdiği bu durum açıkça ortaya çıkar. 2007 yılında, ABD'nin mülteci olarak kabul ettiği 1600 Iraklının çok azı ABD için çalışmış kişiler arasından seçilmiştir. 2003 yılından 2007'ye kadar 3 milyon Iraklının evlerini terk ettiği düşünülürse, en iyimser hesaplara göre Amerika için çalışan en az birkaç yüz Iraklının öldürüldüğü düşünülmektedir. Oysa ABD'nin aksine İsveç, bu konuda Irakla hiçbir ilgisi olmamasına rağmen 20,000 Iraklıyı

ülkesine kabul etmiştir.[294] İstatistiklerin de ortaya koyduğu bu gerçek oyunun temelini oluşturur. Packer'ın eleştirdiği nokta, Amerikan hükümetinin Irak'taki çalışmalarına destek veren Iraklılara potansiyel tehlike olarak yaklaşması ve bu insanlara ihtiyaç duydukları anlarda yardım kapılarını kapatmasıdır. Amerikan hükümetinin bu tutumu, oyundaki Iraklıların işe başladıkları ilk günden kendini belli eder. Oyunun sekizinci sahnesinde güvenlik hakkında brifing veren bölge güvenlik sorumlusunun ifadesi, Amerikalılarla çalışmaya başlayacak olan Adnan, Laith ve Intisar'ı şaşırtır:

> **GÜVENLİK UZMANI:** Kırmızı Bölgeden gelen herkes potansiyel tehlike olarak görülür. (*Adnan Laith ve Intisar birbirlerine bakar.)*
>
> **PRESCOTT:** Sizden bahsettiğini sanmıyorum çocuklar.[295]

Prescott durumu toparlamaya çalışmasına rağmen, üçü de güvenlik görevlisinin ne demek istediğini anlamıştır. Ne var ki, büyük umutlarla işe başlayan üç genç, bu konuyu işin başında fazla dikkate almaz. Adnan durumu: "Dürüst olmak gerekirse, bölge güvenlik sorumlusunun bizi potansiyel tehlike olarak görmesini umursamamıştım. İşimi seviyordum" şeklinde ifade eder. Bu tavrın ne anlama geldiğinin ve ne kadar tehlikeli bir işe kalkıştıklarının zamanla farkına varırlar. Adnan ve Laith uzun süre, çalıştıkları Yeşil Bölge'ye girişlerini kolaylaştıracak güvenlik önlemleri talep ederler, ancak talepleri reddedilir. Kendilerince aldıkları önlemlerle hayatlarını sürdüren Adnan ve Laith, durumun ciddiyetini yakın iş arkadaşları olan Intisar'ın öldürülmesiyle kavrar. Bu olay sonrası sarı giriş kartlarının yeşile çevrilip Yeşil Bölge'ye girişlerini kolaylaştırmak istediklerinde "potansiyel tehlike" olmaları bir kez daha tartışma konusu olur:

> **ADNAN:** Efendim, bizim bir sorunumuz var.
>
> **BÜYÜKELÇİ:** Sizi dinliyorum.
>
> **LAITH:** Giriş kartlarımız efendim. Güvenliğimiz için.

---

[294] Filkens, Dexter., "Reporter Finds Drama in Iraqis' Heartbreak", **The New York Times**, 3 February 2008, (Çevrimiçi) http://www.nytimes.com/2008/02/03/theater/03filk.html?th, 7 Ocak 2011.

[295] Packer, George**.**, **Betrayed**, New York, Faber and Faber, 2008, s. 38.

ADNAN: Hayatımızı tehlikeye atıyoruz ve bugüne kadar hiçbir talebimiz gerçekleşmedi.

. . .

BGS: Beni çağırtmışsınız efendim?

PRESCOTT: Bu arkadaşlarımızın giriş kartlarını yeşil olarak değiştirmenizi istiyoruz.

BGS: Onların giriş kartı sarı efendim.

ADNAN: İçeri girebilmek için diğer Iraklılarla sırada dakikalarca beklemek zorunda kalıyoruz. Sürekli tehdit altındayız. Etraftaki arabalara konan bombalar, yağmur çamur...

BGS: Hmm, hmm

PRESCOTT: Yeşil giriş kartı gerçekten birçok sorunu ortadan kaldıracaktır.

BGS: Ancak onlar Iraklı efendim.[296]

Durumun ciddiyetini sonradan kavrayan Adnan ve Laith, geri dönüşü olmayan bir yola girmiştir. Iraklılara göre vatan haini, Amerikalılar içinse ne yaparsa yapsınlar potansiyel tehlikedirler. Hayatlarının zerre kadar değeri yoktur. Laith bu korkunç gerçeği elçilikte tercümanlık görevine başlamadan önce, Amerikalıların Alpha Birliği'nde başına gelen bir olayla dile getirir. Bir gün Laith, iş yerindeki Amerikalı asker arkadaşından dikkat çektiği için çıktığı kapının çevresindeki ışıkların söndürülmesini ister. Asker ise merak etmemesi gerektiğini, keskin bir nişancının o çıkış yaparken onu koruduğunu söyler. Oysa daha sonra, onu koruyan bir nişancının olmadığı ve konuştuğu askerin onu başından atmak için böyle bir hikaye uydurduğu ortaya çıkar.[297] Böylece Laith, kendi güvenlik önlemlerini kendisi almaya başlar. Büyük umutlarla işe başlayan Adnan ve Laith hiç beklemedikleri bir kaosun içinde sürüklenip dururlar. Packer, Amerikalılarla çalışan pek çok Iraklının içine düştüğü bu karanlık çıkmazı Adnan ve Laith'den yola çıkarak gözler önüne serer.

George Packer'ın pek çok eleştirmence başarılı bulunduğu bir diğer konu ise insani detayları yakalayabilme kabiliyetidir. *The New York Times*'ın tiyatro eleştirmeni Charles Isherwood, oyunun zayıflıklarına değinirken, Packer'ın bu konudaki başarısını göz ardı etmez: "Bay Packer ara sıra acemi geçişler yapıp bazı

---

[296] A.e., s. 54-55.
[297] A.e., s. 24.

bilgileri incelikli bir şekilde değil de, altını çizerek aktarma gafletinde bulunsa da, . . . insani detayları yakalama konusunda iyi iş başarmıştır."[298] Bu başarının yakalanmasında röportaj tekniğinin kullanımı büyüktür. Oyundaki karakterlerin hiçbiri, birebir gerçek hayatta olan kişileri temsil etmez. Örneğin Adnan ve Laith röportaj yapılan kırka yakın Iraklının sentezlenmesiyle ortaya çıkmıştır. Böylece Packer, kendisinin kültürel açıdan yakalayamayacağı pek çok insani detayı iki karakterde toplayabilmiştir. Bu detaylar sayesinde, zor koşullar altında yaşayan bu insanların çektikleri sıkıntılara yakından şahit olur ve pek çok kez onlarla empati kurarız. Böylece oyun, Iraklıların hayatlarına dair samimi bir bakış açısı sunar. Örneğin Amerikalı gazeteci ile otelde buluştuklarında Adnan: "Size yiyecek bir şeyler ikram etmek isterdim, ancak restoran kapalı. Bu durum bir Iraklı için gerçekten utanç verici" [299] diyerek kendi kültürünün bilinmeyen yönlerini ifade etmiş olur.

Bu gibi detaylar oyunda samimi bir atmosfer yaratır, ancak *İhanet*'in bir belgesel oyun olduğu göz önünde bulundurulduğunda, yazarın kırk Iraklıdan edindiği materyalden neleri bir araya getirdiği, hangi bölümleri kurguladığı ve bütün bu tercihlerin oyunun eleştirmeyi amaçladığı konuyla ne derece paralellik gösterdiği önemli bir sorudur. Bu sorunun önemi, oyunun büyük bir bölümünün Packer tarafından kurgulanmış olmasından kaynaklanır. Metnin sadece yarısı röportajlardan elde edilen materyale dayanmasına rağmen, *İhanet* belgesel oyun olarak nitelendirilir. Packer oyunun önsözünde, olaylar dizisini makalesindeki bazı olaylara dayandırarak hazırladığını, ancak kendi eklemelerine geniş yer bıraktığını ifade eder.[300] Dolayısıyla, oyunun politik boyutlarını anlamak için, bu tercihlerin nasıl yapıldığını incelemek gerekir. Bu incelemeye, kırk Iraklının sentezlenmesiyle oluşan Adnan ve Laith'e yakından bakarak başlamak gerekir.

---

[298] Isherwood, Charles., "Seduced and Abandoned by Promises of Freedom", **The New York Times**, 7 February 2008, (Çevrimiçi) http://theater.nytimes.com/2008/02/07/theater/reviews/07betr.html, 25 Ocak 2011.
[299] Packer, a.g.e., s. 7.
[300] A.e., s. x-xi.

3.1.1. Amerikan Rüyası

George Packer, Adnan ve Laith'den yola çıkarak, Amerikalılar için çalışan Iraklıların sorunlarını gündeme getirmek istemiştir. Kendi deyişiyle oyunu tanıştığı "Iraklıların haklarını savunmak ve onların yaşadıklarını derinlemesine keşfetmek için"[301] yazmıştır. Ne var ki, Amerikan hükümetinin bu konudaki tavrını eleştirmeyi amaçlayan oyunun iki ana karakteri olan Adnan ve Laith'in çizdikleri genel profil kendi içinde çelişkilidir. Bu çelişkileri anlayabilmek için her ikisinin öne çıkan özelliklerini saptamak gerekir. Bu özelliklerden ilk dikkat çekeni, Adnan ve Laith'in ne kadar haksızlığa uğrarsa uğrasın Amerika'yı idealize etmekten vazgeçmemeleri olur. Bu durum Packer'ın polemikten uzaklaşmak için benimsediği bir tercih gibi gözükmektedir, zira hem kendilerinin hem de arkadaşlarının Amerikalı yetkililerle yaşadıkları onca soruna rağmen, bu iki karakter oyunun genelinde Amerika'yı taparcasına benimserler.

Oyunun en başından itibaren değerlendirecek olursak, Adnan ve Laith, Amerikalıların ülkelerine müdahale edişini büyük bir sevinçle karşılamıştır. Biri üniversite mezunu bir işsiz, diğeri ise müzik dinleyerek İngilizce öğrenebilecek kadar zeki bir gençtir. Her ikisinin de Saddam rejiminin yıkılmasını ve Amerikalıların gelişini olumlu karşılaması son derece normaldir. Adnan kendisini yaşadığı toplumun bir parçası olarak görmediğini en baştan dile getirir:

> **ADNAN:** Okuduğum yazarlardan biri - İngiliz egzistansiyalistlerden Colin Wilson -hiç bir yere ait olmayan insanlar hakkında yazmıştır. Ben de kendimi bu topluma ait görmüyordum. Ama kafamda bir ses bana sürekli fısıldıyordu, zaman gelecek, doğru zaman gelecek ve her şey değişecek. Benim günüm gelecek. Benim kaderim Irak'ta bu şekilde yaşayıp ölmek değil diyordum. Ve 2003 yılı geldiğinde işte zamanı geldi diye düşünmüştüm[302]

Laith de, Adnan gibi Amerikalıların bölgeye gelişini kurtuluş olarak değerlendirir: "Amerikalılar geldi ve beni kurtardı."[303] İlk başlarda bu durumu heyecanla karşılayan Adnan ve Laith, daha önceki bölümde örneklendiği üzere, beklediklerini bulamazlar.

---

[301] Signore, John Del., Interview, " George Packer, Betrayed" **Gothamist**, 1 Feb. 2008, (Çevrimiçi) http://gothamist.com/2008/02/01/george_packer_p.php, 2 Mayıs 2010.
[302] Packer, a.g.e., s.11.
[303] A.e., s. 12.

Ne var ki, asıl ilginç olan Amerikalıların onları potansiyel tehlike olarak görmelerine ve içinde bulundukları durumdan şikayetçi olmalarına rağmen, ikisi de Amerika'yı ve Amerikalıları idealize etmeyi asla bırakmaz. Öyle ki, bazı sahnelerde bu durum neredeyse Amerikan milliyetçiliğine varır. İçinde bulundukları çıkmaz düşünüldüğünde ve eleştirel bir gözle bakıldığında oyun zaman zaman inandırıcılığını yitirir. Bu anlamda Adnan'ın on dördüncü sahnede, çok hassas bir olaydan sonra, yaptığı konuşma dikkat çekicidir. Burada Adnan, patronu olan ve onlara sürekli yardım etmeye çalışan Amerikalı Prescott'a hitap etmektedir:

> **ADNAN:** Sen – nasıl desem? Bir bebek gibiydin. Yeryüzünde böyle insanların olduğundan bihaberdim. İşte Amerika'yla ilgili sevdiğim şey de bu, ama bu [masumiyet] insanı delirtebilir. Bir Iraklı için, böylesine bir masumiyet görmek, takdir edilesi bir şey. Hele kendi problemlerimizi ve nefretimizi düşününce bu utanç verici bir şey, öyle ki bizler sanki içimizde kirli bir şey taşıyoruz. Bir yandan da omuzlarınızdaki masumiyeti alıp sizi şöyle bir sarsıp "Anla! Aç gözlerini! Burası Irak!" diye bağırmak isteriz.[304]

Bu ifadelerin röportajlardan elde edilip edilmediği belirsizdir. Ancak herhangi bir Iraklıya Prescott'un nasıl bir insan olduğu sorulmadığına göre, bu ifadeler gerçek olsa bile farklı bir durum içinde söylenmiştir. Bunun yanısıra, bu ifadelerin oyunda kullanıldığı yer de son derece kritik bir tercihtir. Packer'ın tercihi Adnan'ın sözlerine farklı bir anlam katmaktadır: On ikinci sahnede Adnan'ın hem üniversiteden hem de iş yerinden arkadaşı olan Intisar'ın ölüm haberi gelir. On üçüncü sahnede ise Intisar'ın yaşadıklarının tekrarlanmaması için bölge güvenlik sorumlusundan bir kez daha yeşil giriş kartı istenir ve bu talep reddedilir. On dördüncü sahnede ise Adnan Laith ve patronları olan Prescott yemeğe çıkar ve samimi bir ortamda dertlerini paylaşırlar. Adnan'ın buradaki "masumiyet" ifadesi, gerçekten de iyi bir insan olan ve Iraklılar için iyi niyetle çalışan Prescott'a yönelik olsa da, son derece abartılı bir yorumdur. Prescott ne kadar iyi niyetli olursa olsun, üstlerini rahatsız etmemek için politik davranmış ve güvenlikle ilgili konuları görmezden gelmiştir. Intisar'ın güvenlik taleplerini büyükelçiye bildirmeyi ertelemiş ve durumu abarttıklarını dile getirmiştir:

[304] A.e., s. 63-64.

ADNAN: Büyükelçiyle konuşsanız?

PRESCT: Böyle basit bir konuyu büyükelçiye mi götürmemi bekliyorsun?

ADNAN: Bu şekilde güvende değiliz ama. Yeşil kimlik alırsak giriş kapısında diğer Iraklılarla beklemek zorunda kalmayız ve gerekli aramaları kapıdan girer girmez yapabilirler.

PRESCT: Deneyeceğim Adnan. Ancak size söz veremem.

ADNAN: Ama efendim tehdit ediliyoruz.

PRESCT: Hepiniz mi? Intisar ya sen?

INTISAR: Her bakış bir tehdit gibi efendim.

PRESCT: Bakış mı.. öyle şey olur mu canım.[305]

Intisar'ın ölümünden sonra ise Prescott hatasını kabul eder:

> **PRESCOTT:** (*bazı şeyleri yeni fark etmiştir*) Ben... (*Adnan Prescota bakmak için kafasını kaldırır*) Elçilik Intisar'ın ailesine yardımda bulunacak. (*eşarbına dokunur*) Unuttu mu yoksa .. bilemiyorum. (*Adnan ona bakar, daha fazla bir şey beklediği yüzünden okunur*) Sizi büyükelçiyle görüştüreceğim. Bunu daha önce yapmalıydım. Ben...[306]

Görüldüğü gibi Intisar'ı Iraklılar öldürmüş olsa da, onun ölümünde diğer Amerikalı üst düzey yetkililerin sorumluluğu olduğu kadar Prescott'un da payı vardır. Bu sebeple, Intisar'ın ölüm haberinden sonraki sahnede, Prescott'a masum yakıştırması yapılması son derece ironik bir durumdur. Adnan'ın benzetmesi bu kadarla sınırlı kalsaydı, bu yorumu Prescott'a olan kişisel sevgi ve minnettarlığıyla açıklanabilirdi. Ancak bu benzetme aniden bir genellemeye dönüşür ve tüm Amerikalılar, insanı "delirtebilecek" bir masumiyete kavuşurken tüm Iraklılar (Adnan ve Laith dahil) lekeli ve öfkeli insanlara dönüşür.

Amerikalıların sahip olduğu bu "masumiyete" karşın Iraklıların içinde taşıdığı "utanç verici nefret" ve "leke" ise, tezin ikinci bölümünde tartışılan Bernard Lewis'in Müslümanların özünde barındırdığı şiddet düşüncesiyle paralellik göstermektedir. Böylece, oyunda tam da Intisar'ın ölümü üzerine düşünürken, bir

---

[305] A.e., s. 47.
[306] A.e., s. 53.

anda nefret dalgasına kapılmış lekeli Müslümanlar ile özgürlüğü temsil eden masum Amerikalılarla karşılaşırız.

Bu yorum, oyunun tümü dikkate alınarak değerlendirildiğinde içinde başka anlamlar da barındırmaktadır. Amerikalılar masum olarak konumlandırıldığında, öfkeli Iraklılara yardıma geldikleri sonucu ortaya çıkmaktadır. Thomas Freidman gibi yazarların sık sık yinelediği üzere: "Bu öfkeyi sadece Müslümanların kendisi iyileştirebilir. Fakat Batı . . . buna yardımcı olmalıdır."[307] Oyunda, Iraklıların durdurulamaz nefreti vurgulanarak, Prescott ve Amerikan ordusunun emperyalist amaçları gölgelenir ve Amerikan ordusunun meşruiyeti sağlamlaştırılmış olur.

Görüldüğü gibi Adnan yaşadığı tüm haksızlıklara rağmen, Iraklıların nefretini sorgularken onların tarafında olmayan Amerikalıları masum bulur. Oyunda Amerikalı yetkililere dair yapılan tek eleştiri kendilerine giriş kartı verilmeyişiyle örneklendirilir. Ancak, herhangi bir eleştiride bulundukları zaman, yapılan eleştirinin hemen ardından durumu yumuşatan bir başka yorumun gelmesi dikkat çekicidir. Örneğin Adnan'ın güvenlik görevlisiyle geçen tatsız görüşmesinden sonra, Adnan bu görevlinin bir istisna olduğunu belirtme gereği duyar: "Bölge güvenlik sorumlusu gibi sorunlarla karşılaştığımızda, Bill gibi bizi anlayan Amerikalıları düşündüm, bana güvenen, inanan ve beni seven Amerikalıları."[308]

Tam da bu noktada, Laith'in işini kaybettikten sonraki isyanı, Amerikan politikalarına karşı gösterdiği sert bir tepki olarak düşünülebilir: "İlk defa o gün Amerikalılardan nefret ettim"[309] der Laith. Ancak Laith'in bu öfkesi hiçbir biçimde politik bir eleştiri değildir. Tek ideali "Apple ya da Microsoft gibi bir şirkette"[310] çalışmak olan Laith'in bu tepkisi Adnan'a göre biraz farklılık gösterse de özünde aynıdır. Laith'in ilk çalıştığı Katiller Birliği'ndeki bazı arkadaşları öldürülünce Laith bu işi bırakır ve Adnan gibi elçilikte çevirmen olarak çalışmaya başlar. Bir gün, haksız yere casuslukla suçlanır ve olayın detaylarını anlatmasına izin verilmeden işten atılır ve o an Amerikalılardan nefret ettiğini söyler. Ne var ki, bu nefret Laith'in kendi kişisel durumuyla ilgilidir ve ABD'nin bölgede onlarla çalışan Iraklılara karşı

---

[307] Friedman, Thomas L., "The Core of Muslim Rage", **The New York Times**, 6 Mart 2002, (Çevrimiçi) http://www.nytimes.com/2002/03/06/opinion/the-core-of-muslim-rage.html?pagewanted=2&src=pm, 1 Eylül 2011.
[308] Packer, a.g.e., s. 73.
[309] A.e., s. 90.
[310] A.e., s. 18.

benimsedikleri politikalara yöneltilmiş bir eleştiri değildir. Hem Adnan hem Laith, daha önce elçilikte çalışanların suçlanıp işten atıldığına, hatta daha sonra da ortadan kaybolduklarına şahit olmuştur:

> **B. GÜVENLİK SORUMLUSU:** Seninle konuşmam gerekiyor.
>
> **LAITH:** Neden?
>
> **BGS:** İşle ilgili özel bir durum.
>
> **LAITH:** Aslında şu anda çok yoğunum. Danışman için bir rapor hazırlıyorum. Yarın görüşsek?
>
> **BGS:** Olmaz. Hemen şimdi.
>
> **ADNAN:** Gitmek zorunda değilsin. Ameer ve Riyadh'a ne olduğunu biliyorsun.
>
> **BGS:** Yanlış bir şey yapmadıysan korkmanı gerektirecek bir şey yok.
>
> **ADNAN:** Ameer ve Riyadh'da yanlış bir şey yapmamıştı. Yalan makinesinde bir iki soruda ufak bir hata yapmışlardı o kadar. Sırf bu yüzden işten atıldılar ve Riyahd üç hafta Abu Ghraib'de kaldı.[311]

Oysa, Laith arkadaşlarının Abu Ghraib gibi korkunç işkencelerin yaşandığı bir hapishaneye gönderilmesine ses çıkarmamış Amerikalılardan nefret etme gereği görmemiştir. Dolayısıyla "ilk defa o gün Amerikalılardan nefret ettim" ifadesi politik bir eleştiri değil, kendi durumuyla ilgili kişisel bir isyandır.

Özetle, Adnan ve Laith Amerika'nın ülkeye gelişini sevinçle karşılar, ancak yaşadıkları tüm haksızlıklara rağmen, ABD'yi idealize etmekten vazgeçmezler. Adnan ve Laith'in bu tavrı, Albert Memmi'nin önemli bir saptamasını akıllara getirir:

> Sömürgeleştirilenler arasından göreve alınan otorite hizmetlileri, kadrolar, şefler, polisler, sömürgeleştirilenin siyasal ve toplumsal konumundan kaçmaya çalışan bir sömürge insanı kategorisi oluşturur. Ama bunu yaparken, çıkarlarını kıskançlıkla korumak için kendini sömürgecinin hizmetine sunmayı seçerek, sonunda onun ideolojisini benimsemiş olur.[312]

---

[311] A.e., s. 77.
[312] Memmi, Albert., **Sömürgenin Portresi Sömürgeleştirilenin Portresi**, Çev. Şen Süer, İstanbul, Versus, 2009, s. 36.

Packer'ın Amerikan rüyasına kapılmış Iraklıları, ABD'nin ülkelerine demokrasi getirmek dışında başka bir nedenle gelmiş olabileceklerini bir kez bile akıllarına getirmezler. Packer ya bu konuya dair kırk kadar Iraklıya hiçbir soru sormamış ya da bu ifadelere oyunda yer vermeyi tercih etmemiştir. Ancak Laith ve onca kültür mirasından alıntıladığı yazar Colin Wilson olan Adnan için bu tutarsız bir durum sayılmaz. Ufak gibi görünen bu detay, oyunun bütününü şekillendirmiş ve medyanın sergilediği tutuma benzer şekilde işgalin siyasi ve ekonomik nedenlerine bir kez olsun değinilmemiştir. Oysa bu sorunun cevabı Adnan ve Laith'in yaşadıkları adaletsizliklerle yakından ilgilidir.

3.1.2. İnsani Müdahale

Yukarıdaki örneklerdeki gibi Amerikalıların idealize edilmesi, eleştirmenlerce garip karşılanmaz. Dexter Filkins, Adnan ve Laith'in Amerikan sevdasını şu şekilde yorumlar: "Adnan ve Laith'in ABD'ye olan inançları bazı izleyicileri şaşırtabilir, ama şaşırtmasın. Nisan 2003'te Irak, Amerikalıların gelişine sevinen ve umutlanan insanlarla doluydu, pek çok Iraklı Amerikalıların geri kalmış ülkelerini bir çırpıda modernleştirmesini ve insanlaştırmasını bekliyordu."[313] Burada iki iddia söz konusudur. Filkins'in modernize olmak (edilmek değil) isteyen bir toplum yorumu anlaşılabilir, ancak Iraklıların insanlaştırılmayı beklemesi ne anlama gelmektedir? Bu, Adnan'ın bahsettiği gibi, Iraklıların içlerindeki öfke ve nefreti yenerek Prescott gibi insanlara dönüşmesi anlamına mı gelmektedir? Filkens'ın ima ettiği bir diğer konu ise Iraklıların bu insanlaşmayı "bir çırpıda" (humanize their broken country in one easy swoop) yapılmasını beklemesidir. Yani, Irak'ta yaşanan başarısızlığın, biraz da Iraklıların sabırsızlığından ve yıllar sürecek bir çalışmanın kısacık bir sürede bitirilmesini istemelerinden kaynaklandığı ima edilmektedir. Ne var ki, bölgeyi insanlaştıramayan Amerikan ordusunun güvenliği sağladığı tek yer Yeşil Bölge olur. Filkins'e göre Adnan ve Laith bu "minicik Amerikan kozası içinde

---

[313] Filkens, a.g.e.

daha önce yaşamadıkları özgürlük hissini . . . "[314] bulurlar. İyi ve doğru olan ne varsa Yeşil Bölge'dedir, vahşi öfkeli saldırgan ve lekeli ne varsa Kırmızı Bölge'dedir.

Adnan ve Laith, şahit oldukları haksızlıklara rağmen, ABD'nin bölgedeki amaçlarını asla sorgulamazlar. İstilanın amacını sorgulama anlamında en iddialı ifade Adnan'ın şu cümleleri olur: "O zamanlar, istila denmesine tamamen karşıydım. Nereye gitsem Amerikalıları savunuyordum ve Amerikalıların burayı değiştireceğinden bahsediyordum. Ama şimdi şüphelerim var."[315] Adnan'ın şüpheleri vardır. Bu şüphelerin neye dair olduğu net değildir. Oyunun bütününe bakıldığında, bu şüpheler ABD'nin amaçlarının farklı olduğu yönünde değil, insani müdahalenin başarısız olduğu yönündedir. İşgal zaten gerçekleştiği için, bu aşamadan sonra yaşanan sorunlar üzerinde durulmuştur. Bu durum, George Packer'ın kendi politik görüşüyle de benzerlik göstermektedir. Irak'ın işgali konusunda yazmış olduğu makalelerden Packer'ın, Irak'ın işgaline karşı olmadığı,[316] ancak işgalden sonra alınan bazı kararların hatalı olduğunu düşündüğü ortadadır. Ne var ki, oyunu yazdıktan birkaç yıl sonra işgalin aslında yanlış bir karar olduğuna dair açıklamalar yapmıştır.

Oyunda, işgalin haklılığına dair açık ve net bir mesajı yoktur. Packer'ın amacı Irak'ın işgalini tartışmak değildir. Bunu kendisi de sık sık dile getirmiştir: "Bay Packer, bu oyunu polemik yaratmak için yazmadığını ifade etmiştir. Bu oyun savaş karşıtı ajit-prop bir oyundan çok, bir grup insanın savaş koşullarında kaçınılmaz olarak yüzleştikleri trajedilerin anlatıldığı bir oyundur."[317] Ne var ki, savaş karşıtı olmayan bu oyunun alt metninde, işgalin nedeninin insani müdahale olduğu okunmaktadır. *İhanet*'in savaş karşıtı bir oyun olmadığını her fırsatta vurgulayan Packer, oyunun savaş yanlısı olmadığını kolaylıkla inkar edemez.

Bu alt metin, Amerikan ordusunu eleştiren başka bir konu yüzünden gölgelenir. Oyun, Amerikan ordusunun Irak insanına ve kültürüne dair ne kadar az şey bildiğini eleştirmektedir. Laith çalıştığı birlikteki askerle nöbet tutarken aralarında geçen bir diyalog bu konuya gönderme yapar:

---

[314] A.e.
[315] Packer, a.g.e., s. 10.
[316] Signore, a.g.e.
[317] Sommer, Elyse., "Betrayed", **CurtainUp**, 2008, (Çevrimiçi) http://www.curtainup.com/betrayed.html, 5 Ekim 2010.

> **ASKER**: Yani şimdi siz evlenmeden önce hiç yapmıyor musunuz?
>
> **LAITH**: Seni buraya yollamadan önce kültürümüz hakkında hiç mi bilgi vermediler?
>
> **ASKER**: Kimse bize bir bok anlatmadı. Hatta planlamaya göre çoktan Muncie'ye dönmüş olmam gerekiyordu.[318]

Adnan aynı durumu iş görüşmesinde patronu olacak Prescott'a anlatmaya çalışır:

> **ADNAN:** . . . Bildiğim bir şey varsa o da bizleri anlayabilmeniz için burada yıllarınızı geçirmeniz gerektiğidir.
>
> **PRESCT:** Daha çok yolum var desene. Sadece iki haftadır buradayım. En azından buraya gelmeden önce Riyad'da çalıştım.
>
> **ADNAN:** Mesela Iraklıların bir kısmı şehirlilerden bir kısmı ise Bedouin'lılardan (çöllerde yaşayan göçebeler) oluşur. Bu yüzden bazı Iraklılar "çölde de sesimiz duyulsun istiyoruz" diye haykırır. Askeri başarı kolay olabilir. Ama ya sonrası? Buraya geldiğiniz zaman buranın doğasına uyum sağlamak zorundasınız çünkü ortak bir dilimiz olmazsa olmaz. İki taraf da bir bedel ödemeli. . . . [319]

Ne var ki, burada yanlış anlaşılmaması gereken nokta daha önce de belirtildiği gibi Packer'ın Irak'ın işgalini değil, işgal sonrası yapılan hataları eleştirdiğidir. İşgal sonrası yapılan temel hataların nedeni ise ABD'nin Irak'ın kültürünü ve sorunlarını yeterince kavrayamamış olmasıdır. Benzer bir duruma, tezin ikinci bölümünde Afganistan'la ilgili oyunlarda değinilmişti. Ben Ockrent'ın *Honey* oyununda, ABD'nin bölgenin yerel kültürünü kavrayamaması benzer şekilde eleştirilmiş ve bu eksikliğin ABD'ye neler kaybettiği üzerinde durulmuştu. *İhanet* oyununda da benzer bir yaklaşım söz konusudur. Yetkililer bilgi eksikliğinden hatalar yapmıştır, ancak "insani sebeplerden" orada bulunmaktadırlar. "İnsanlaşmayı" ve moderniteyi reddeden Iraklılardır:

[318] Packer, a.g.e., s. 19.
[319] A.e., s. 27.

> **BÜYÜKELÇİ:** Iraklılara daha iyi bir hayat borçlu olduğumuzu düşünüyorum. . . . Ve ben... özgür ve demokratik bir toplum istediklerini göstermeleri için onlara şans verdiğimizi düşünüyorum, hem de pek çok şans. Daha iyi bir hayat kurmak için. Ama çoğu, kültürel, dini, milliyetçi pek çok farklı nedenden ötürü bizimle aynı görüşte olmadıklarını gösterdiler. Belki de amacımız en başından yanlıştı. Bu tarihçilerin vereceği bir karar. Bunu zorla yapamazdık. Sadece önerebilirdik. [320]

Büyükelçi, tarihin sık sık ortaya koyduğu bir konuyu yinelemektedir. Geçmişten günümüze ABD gibi gelişmiş ülkeler, özellikle ekonomik olarak geri olan ülkelerin özellikle doğal kaynaklarından yararlanmak için uygarlaştırma, demokratikleştirme ya da insani müdahale gibi gerekçeler öne sürerek bu ülkeleri sömürmüşlerdir. Bu durum geçmişte kolonicilik, emperyalizm ya da günümüzde küreselleşme olarak tanımlanagelmiştir. Iraklı tercümanlara yardımı esirgeyen büyükelçi ise ironik bir biçimde moderniteyi ve yardımı reddeden toplumdan bahsederek bu durumun en açık örneklerinden birini ortaya koymaktadır. Oysa oyunun bu sahnesinde büyükelçi, Iraklılara fırsat vermeye çalışan iyi niyetli bir görevli olarak karşımıza çıkmaktadır.

[320] A.e., s. 103-104.

3.1.3. Beyaz Mesih Masalı

Doğayla savaşmadığı zamanlar kendini hiçe sayarak insanlık için ter dökerken, hastalarla ilgilenirken ve okuma yazma bilmeyenlere kültür götürürken düşünürüz onu. Diğer bir deyişle, soylu bir maceracı, bir öncüdür o. Bu resim hiç gerçekliğe denk düştü mü, yoksa sömürge paralarının üzerindeki kabartmalarla mı sınırlı bilmiyorum.

Albert Memmi

Batı'nın koruyucu bir figür olarak karşımıza çıkması yeni bir durum değildir. Bu yaklaşım sadece oyunun içinde değil, oyun için Packer'ın kaleme aldığı giriş bölümünden itibaren karşımıza çıkar. Packer, Amerikalılara tercümanlık yapan Iraklılar için "Dünyanın en tehlikeli ülkesinde, bir koruyucuları yoktu"[321] değerlendirmesini yapar. Görünürde bu ifade ile, Amerikalılar için çalışan Iraklıların kendi halkı tarafından hain görüldüğü, Amerikalılar tarafından ise güvenliklerinin sağlanamadığını ifade ederek, hiçbir tarafın onları korumadığı anlatılmak istenir. Ezilen Iraklı ile onu koruyan efendi ABD'nin oyundaki açılımını, daha önce de tartışılan bir olay üzerinden giderek örnekleyebiliriz. Amerikalılar için çalışan Iraklılara Yeşil Bölge'ye girebilmeleri için sarı giriş kartı verilir. Bu kart onların güvenliğini tehlikeye atar, çünkü girişlerde diğer Iraklı vatandaşlar gibi sırada beklemek zorundadırlar. Büyükelçiden girişlerini kolaylaştıracak yeşil giriş kartı talep etmelerine rağmen buna izin verilmez. Dolayısıyla Packer'ın ifade ettiği gibi kimse onları "korumaz". Ancak olayı bir de faklı bir gözle değerlendirmek gerekir. Örneğin Amerikan ordusu için Arapça bilen bir İngiliz ya da Alman çevirmenlik yapıyor olsaydı ve onlara da Iraklılara yaptıkları gibi Yeşil Bölge'ye giriş çıkışlarını kolaylaştırıp güvenliklerini sağlayacak yeşil değil de sarı kart verilmiş olsaydı (ki böyle bir şey olmazdı) Packer böyle bir sorunu eleştirmek için yazacağı oyunda, İngiliz ve Almanların "koruyucuları" olmadığı değerlendirmesini yapmayacaktır. Oysa bu kişiler de birebir aynı risk altında çalışıyor olacaklardı, çünkü Iraklılar onları da hain olarak görüp onlara da saldırmaya teşebbüs edeceklerdi. Diğer taraftan yeşil kart Iraklılara verilseydi onların bir "koruyucusu" olurken bir İngiliz ya da Almana

[321]A.e., s. viii.

verildiğinde böyle bir değerlendirme yapılmayacaktır, çünkü bu onların doğal hakkı olarak nitelendirilecektir.

İnsani müdahaleyi destekleyen koruyucu Amerikalı imajı, Packer'ın giriş yazısında son derece iddialı genellemelerle devam eder: "Her Iraklı, sivil ve askeri yapının ve bürokratik engellerin elverdiği ölçüde, tehlikede olan birine yardım etmeye çalışan bir Amerikalı tanıyordu."[322] Packer burada sadece röportaj yaptığı kırk kadar Iraklıyı kastediyorsa bile, bu yardımsever Amerikalıların Iraklıları aslında Iraklılarla birlikte Amerikan hükümetinin oluşturduğu kaos ortamına karşı korudukları gerçeği göz ardı edilmektedir.

Oyundaki kurtarıcı kavramının beden bulduğu karakter ise Amerikalı Prescott olur. Adnan ve Laith'in güvenlik taleplerini yerine getirmeyen bölge güvenlik uzmanı ve büyükelçiyle kıyaslandığında Prescott bir iyilik meleğidir. İlk başlarda olaylara müdahale etmeyip yavaş davranır, ancak oyunun sonlarında doğru onları kurtarmak için güvenlik görevlisine karşı gelir, görevinden alınır ve evine gönderilir. Burada başına kuşkulu bir kaza gelir ve bir daha görevine dönemez. Ne var ki, Prescott elinden geleni yapar ve zor durumda olan pek çok Iraklının ülkeden çıkabilmesi için onlara vize sağlar. Laith için Avrupa Birliği vizesi böylece çıkar. Prescott'ın durumu Avatar filmindeki Jake Sully'nin rolünü hatırlatır. Pandora gezegenine giden Jake, burada aradığı maneviyatı bulur ve Pandoralıların başına geçerek dünyalılarla olan savaşın kahramanı olur. Hollywood'un en eski metaforlarından biri olan "beyaz mesih masalı" bir kez daha tekrar etmiş olur. Oysa Pandora'daki kaosun ve Navilerin direnişinin temel nedeni zaten beyaz adamdır. Benzer şekilde, zaten Amerikan hükümetinin Iraklı tercümanların başına açtığı sorunları, yine bir Amerikalı kahraman çözer.

Bu noktada bir kez daha sömürgeci ile sömürülen arasındaki ilişkiye bakmakta fayda var. Albert Memmi sömürgeciler arasında sömürgeciliği tehlikeye atan biri çıktığında bu kişinin büyük tepki ile karşılaştığını ifade eder. Üstleri bu kişiye tehditler savuracak ve onu zor durumda bırakacaktır. Sonuç olarak boyun eğmekten ya da o bölgeden gitmekten başka çareleri olmayacaktır ki, Prescott da oyunun sonunda ülkeden ayrılmıştır. Ancak "sömürgeciliği reddetmekle

[322] A.e., s. ix.

sömürgeleştirileni benimsemek ve onlar tarafından benimsenmek bambaşka şeylerdir" ve "bu ikisi bağlantılı olmaktan çok uzaktır."[323] Dolayısıyla Prescott her ne kadar Adnan ve Laith ile güzel bir bağ kurmayı başarmış olsa bile, kendisinin emperyalist politikaları uygulayan ve Amerikan hükümetine hizmet eden bir görevli olduğunu, Packer'in çabalarına rağmen unutmamak gerekir.

3.1.4. Dağıtılan Roller: Saldırgan Iraklı

Tezin ikinci bölümünde tartışıldığı üzere, İslam dininin şiddet ve terörle ilişkilendirilmesi, bazı ülkelerin çıkarları doğrultusunda atılacak politik adımların haklılığına zemin hazırlamıştır. Bu durum *İhanet* oyununda da mevcuttur. Doğu toplumu, Batı için ilkel saldırgan bir imge olarak kurulduğunda, Batı bu saldırganlık karşısında özgürlük ve demokrasiyi "savunan" taraf olarak yerini belirlemiş olur. Bu durum oyunun ilk sahnesinde kendini belli eder. Birinci sahnede Laith Adnan'dan sonra otele varmıştır. Adnan, içeri giren Laith'e otel güvenliğiyle ilgili sorun yaşayıp yaşamadığını sorar:

> **LAITH:** Üstümüzü bile aramadılar. "Silahlı mısınız? Tamam tamam girin." Üstümde bomba bile olabilirdi. Amerikalıların tanklarını otelin önünde bulundurduğu günlerdeki gibi güvenli değil.
>
> **ADNAN:** Bağdat'taki birçok yerden daha güvenli.
>
> **LAITH:** Çünkü yabancılar gitti ve artık burası saldırmaya değer bir yer değil. [324]

Güvenliği sağlayan Amerikalılardır. Irak topraklarında bulunan taraf Amerikan ordusu olmasına rağmen "saldıranlar" Iraklılardır. Amerikan ordusu kendini savunan taraftır. Amerikalıların olmadığı yerler artık güvenli değildir, huzur ve düzeni sağlayan Amerikan ordusudur.

Aynı durum, Laith ve bir askerin nöbet tuttuğu sahnede de karşımıza çıkar. Nöbet esnasında kadınlardan bahsederler. Laith, Irakta kadınların evlenmeden önce bir erkekle birlikte olmayacağını, namusunu kirlettiği takdirde ise öldürüleceğini anlatır. Sonrasında ise Ayatollah Sistani'den bahseder. Bekar Müslümanlar için

---

[323] Memmi, a.g.e., s. 42.
[324] Packer, a.g.e., s. 7.

değişik fetvaları olduğundan ve geçici evlilik gibi uygulamaları anlatır. İmamın çiftleri belli bir süreliğine evlendirdiğine değinir:

> **LAITH:** Günaha girmek istemeyen Şiilerin bir tür çıkış yolu. *Zawaj mutea* yapıyorlar. Hayatı kolaylaştırıyor.
>
> **ASKER:** Sizin de böyle olduğunuzu duymak içimi rahatlattı. Bütün Iraklıların seks yapmasını istiyorum! Hah bu sersemler etrafa patlayıcı yerleştirip oraya buraya saldıracaklarına bir imam bulup bir saatliğine başkasına saldırmalılar. Ciddiyim dostum sizin kültür biraz tehlikeli.[325]

Batı seyircisi için ilginç ve bir o kadar da eğlenceli olan bu sahnede, askerin yapmış olduğu yorum bir kez daha karşı tarafı saldırgan olarak konumlar ve şiddetin nedenini İslam dininin gerekliliklerinde bulur. Tezin, İslam, şiddet ve cinsellikle ilgili bölümde yapılan saptamalar, oyunun bu sahnesinde can bulur. Asker, İslam dininin cinselliği bastırdığını ve sonuç olarak Müslümanları saldırganlaştırdığını ifade eder. Din ile saldırganlık arasında yapılan bu bağlantının bir farklı versiyonu incelenecek olan bir sonraki oyunda *Teröristlerle Konuşmak*'ta karşımıza çıkar. Bu oyunda, cinselliğini özgürce yaşayan Müslümanların yaptıklarından dinleri gereği bir süre sonra utanç duydukları, ve buna olanak sağlayan Batı kültüründen nefret edip bu kültüre saldırdıkları dolaylı olarak ifade edilmektedir. Özetle cinselliklerini nasıl yaşarsa yaşasınlar Müslümanlar "saldırgan"laşmaya mahkum olur. Bu konu bir sonraki oyunda daha detaylı tartışılacaktır.

Yukarıdaki ifadeler, samimi gibi dursa da, saldırgan Müslüman imajını tazeler ve emperyalist politikaları haklılaştırır. Bu bakış açısının teorik alt yapısını hazırlayanlardan Huntington, ABD'de yapılmış bir kamuoyu yoklamasına dayanarak ABD'nin silahlanma nedenini Doğu'nun saldırganlığına bağlar.[326] Dolayısıyla buradaki askerin yapmış olduğu yorum, bu görüşün ufak bir yansımasıdır ve Batı toplumunun oyunlardaki bu bakış açısını yadsımaması kamuoyu yoklamalarından da görüldüğü üzere son derece olağandır.

Genel bir değerlendirme yapacak olursak George Packer daha önce de belirtildiği üzere bu oyunu Irak Savaşı'nı tartışmak için yazmadığını ifade etmiştir. Oyunu

---

[325] A.e., s. 20.

[326] Huntington, **Medeniyetler Çatışması ve Dünya Düzeninin Yeniden Kurulması**, Çev. Mehmet Turhan, Cem Soydemir, Yusuf Eradam, İstanbul, Okuyan Us Yayın, 2002, s. 318.

yazma nedeni olarak “ . . . son derece komplike ve acı verici olaylar içinde onları sadece bir insan olarak incelemek”[327] istemesini gösterir. *İhanet* bu amaca uygun olarak, savaşa bir şekilde Amerikalıların tarafında dahil olmuş Iraklıların küçük hikayelerini anlatmaya çalışır. Ne var ki, bu insanlar hem Amerikan ordusunun hem de Iraklıların oluşturduğu bir ortamda mücadele etmektedirler. Bireyleri bu gerçeklerden koparmak mümkün değildir. Belgesel oyunlar, bireyleri içinde bulundukları siyasi ve toplumsal olaylar çerçevesinde değerlendirmelidir. Packer’ın anlatmayı amaçladığı bireysel hikayeler, politik olana değinmeden anlamsız kalır. Böyle bir tercih yapıldığında, bahsedilen konular bir yere bağlanmadan tek başlarına salınırlar. David Abrams eleştirisinde Packer’ın bu yaklaşımını gündeme getirir: “Oyun bir bütün olarak değerlendirildiğinde politik olmasına rağmen, Packer polemiğe girmekten elinden geldiğince kaçınmıştır. Bunun yerine iki Iraklının belli başlı sorun ve sıkıntılarına, hükümet için çalışan Prescott adındaki Amerikalı arkadaşlarına odaklanır.”[328] Görüldüğü gibi Packer, yapbozun üç beş parçasını anlatma peşindedir. Bu durum da, politik tiyatronun bir parçası olan belgesel tiyatronun özüne aykırı bir durumdur.

Daha önce de vurgulandığı üzere, belgesel tiyatro sanıldığı gibi tarafsızlık anlamına gelen objektifliğe dayanmaz, tam aksine yazar materyalleri etik bir biçimde kullanarak belli bir olayı gündeme getirmek için kullanır. Packer ise Irak Savaşı konusunda tarafsızmış gibi bir izlenim bırakır. Bu durum ilk bakışta doğru bir tespit gibi gelir ve bazı eleştirmenler de benzer çıkarımda bulunur: “Bay Packer’ın bakir oyun yazarlığı, Pippin Parker’ın başarılı yönetmenliği ve oyuncuların duygulu performansları sayesinde, hiç bir karakter tek bir bakış açısının sözcüsü durumuna düşmez.”[329] Bu yanılgı, oyunu şekillendiren temel karakterlerin kurban durumunda olan Adnan ve Laith olmasından kaynaklanır. Oysa oyun, Iraklılar aracılığıyla Amerikan politikalarını onaylamakta ve işgalin insani müdahale olduğunu vurgulamaktadır. Adnan ve Laith’in düştüğü durumun temel nedeni asla sorgulanmaz, zira bu boyut oyunun temelini oluşturan insani müdahale kavramını sarsacak ve emperyalizmle ilgili can alıcı soruları gündeme getirecektir.

---

[327] Filkins, a.g.e.
[328] Abrams, David., “Betrayed: a Play”, **Barnes and Noble Review**, 25 March 2008, (Çevrimiçi) http://www.barnesandnoble.com/bn-review/review.asp?pid=22090, 10 Nisan 2011.
[329] Sommer, a.g.e.

Oyun/makale için kırk kadar Iraklıyla yapılan röportajlarda üzerinde durulması gereken temel soru, Amerikan hükümetinin onlara niçin yardım etmediği konusundaki fikirleridir. Ne var ki bu soru, ya Packer tarafından asla sorulmamıştır ya da bu cevaplar oyuna dahil edilmemiştir. Bu sorunun yanıtını Packer dolaylı olarak kendisi şekillendirmiştir. Dolayısıyla, oyunun kurgusu göz önünde bulundurulduğunda ifadelerin birebir Iraklılara ait olması Packer'ın tarafsız olduğunu göstermez. Adnan ve Laith, Packer'ın yarattığı Iraklılardır. Her ikisi de gerçek bir Iraklıyı temsil ediyor olsaydı bile unutmamak gerekir ki " . . . her kalıcı düşünce öbeği gibi Şarkiyatçı düşünceler de insanları- Garplı, Avrupalı ya da Batılı denenler kadar Şarklı denen insanları da – etkiledi, kısacası Şarkiyatçılık, sırf olgusal bir öğreti olarak değil, düşünce üzerindeki bir dizi zorlama, sınırlama olarak kavranmalıdır."[330]

Packer oyunun önsözünde "Otel odasında anlatılan hikayelerin samimi" olması gerektiğini, ancak aynı zamanda "savaşın her yönüne de"[331] değinmesi gerektiğini ifade eder. Oyunun geneline bakıldığında bu amaca ulaşılamadığı ortadadır. Son zamanlarda yaşanan olaylar hakkında televizyondaki kısa görüntülere değil "çok daha kişisel ve katartik şeylere" ihtiyaç duyulduğunu[332] iddia eden Packer'ın aksine, günümüzde kişisel olanın politik olanla harmanlandığı belgesel oyunlara ihtiyaç vardır. *İhanet*'in polemik yaratmak istemeyen tavrı değerlendirildiğinde, belgesel tiyatro ile nasıl örtüştüğü yersiz bir soru olmayacaktır. Ancak oyundaki örtük ideoloji açığa çıkarıldığında, ve Adnan'ın en sonda yer alan sözleri, oyunun politik olarak neleri haykırdığı hakkında fazla da yoruma yer bırakmaz: "Ama Amerika beni kabul etmiyor... İhanet mi sayılır? Pek sayılmaz. . . Ve şu ana kadar Amerika'nın hayaliyle yaşıyorum.[333] Oyun, başlığına rağmen en baştan beri bunu fısıldar, yaşananlar pek de ihanet sayılmaz aslında.

---

[330] Said, **Şarkiyatçılık,** s. 51.
[331] Packer, a.g.e., s. xi.
[332] A.e., s. xi.
[333] A.e., s. 107-108.

3.2. Teröristlerle Konuşmak - Robin Soans

İlk defa 21 Nisan 2005 tarihinde İngiltere'deki Theatre Royal'de sahnelenen *Teröristlerle Konuşmak* son yılların en kritik ve hassas meselelerinden biri olan terör konusunu işler. Oyunun yazarı Robin Soans bu konuya farklı bir boyuttan bakmak ister ve oyunu, teröristlerle yaptığı röportajları bir araya getirerek kaleme alır. Oyunda beş farklı terör örgütünün eski mensuplarına yer verilir: Kuzey İrlanda'da Birleşik Krallık'tan bağımsızlığını isteyen İrlanda Cumhuriyet Ordusu (I.R.A.), hedefi I.R.A. üyelerini ve destekçilerini ortadan kaldırmak olan Ulster Gönüllüler Gücü (U.V.F.), Türkiye'de faaliyet gösteren Kürdistan İşçi Partisi (P.K.K.), Uganda'da bulunan Ulusal Direniş Ordusu (N.R.A.) ve Batı Şeria ve Gazze'de İsrail'e karşı saldırı düzenleyen El Aksa Şehitleri Tugayı (A.A.B.). Oyunda bu örgütler için faaliyette bulunmuş teröristlerin yanısıra, terör mağdurlarının ve politikacıların demeçlerine de yer verilmiştir. Oyunda, hiç kimsenin gerçek ismi kullanılmamıştır, ancak özellikle siyasetçilerin kimlikleri tespit edilebilir niteliktedir.

Oyunda "herhangi bir olay örgüsü yoktur", teröristler politikacılar ve diğer karakterler kendi görüşlerini sırasıyla dile getirirler. Oyun iki perdeden oluşur ve yazar herhangi bir şekilde bu perdeleri sahnelere bölme girişiminde bulunmamıştır. Buna rağmen Soans bir ya da birkaç konu üzerine yoğunlaşmamıştır. Birden Müslüman gençler kendi aralarında konuşurken hemen ardından bir psikolog ya da politikacı bambaşka bir konu dile getirebilir. Bu yüzden oyunda neler olduğuna dair şematik bir anlatım dahi yapılamamaktadır. Oyunun içeriğinin anlaşılması için her sahnede teker teker neler olduğunu anlatmak dahi mümkün değildir. Dolayısıyla, oyunun incelemesi klasik bir metinde olduğu gibi belli bir olayın akışına göre değil, oyunda yer alan belli konu başlıkları üzerinden yapılacaktır.

Oyunun temel amacını, oyunda Eski Bakan I adıyla geçen Eski Kuzey İrlanda Bakanı Mo Mowlam dile getirir. Mowlam, teröristlerle rahatlıkla iletişim kurabildiğini, çünkü onlara "insan gibi" davrandığını ifade eder ve dönemin başbakanı Tony Blair'i eleştirir:

> Her iki tarafın teröristleriyle de [I.R.A. ve U.V.F.] iyi anlaştım, çünkü onlara insan gibi davrandım. Çoğu, işçi sınıfı erkeklerdi . . . Teröristlerle konuşmak onları yenmenin tek yolu. Tony'nin bunu neden anlamadığına şaşıyorum. Gerry [Adams] ve Martin [McGuinness], her ikisi de konuşmak istedi. Elbette çok kötü şeyler yaptılar, ama onların da eşleri ve oynamak istedikleri çocukları var, onlar da normal birer aile babası.[334]

Soans, terörün şiddet yoluyla değil, konuşularak çözülmesinden yanadır. Bu amaçla teröristlerle röportaj yapar ve Mo Mowlam'ın yukarıda ifade ettiği gibi teröristlerin de insani yönleri olduğunu vurgulamaya çalışır. Teröristlerin bireysel hikayelerine yer verilerek onların geçmişte neler yaşadıklarına, hangi koşullarda terör eylemlerine katıldıklarına ve bugünkü durumlarına ışık tutulur:

> N.R.A.: Babamın bir çiftliği vardı. En çok keçileri severdim.
>
> P.K.K.: Dağ çiftliğimiz vardı. Kışın kar tavana kadar çıkardı. Hayvanların ısısını evi ısıtmak için kullanırdık.
>
> N.R.A.: Keçilerim o kadar küçüktü ki, kendimi onların annesi sanırdım. Adları Kitanga ve Kozi'ydi.
>
> P.K.K.: Kar çok olduğunda kasabanın ortasında bulunan tünel kazardık. Çok fakirdik ama mutluyduk.
>
> A.A.B.: Paçavralardan futbol topu yapardık.
>
> U.V.F.: Kazakları kale direklerine bağlardık.[335]

Soans, teröristler arasında ayrım yapmaksızın her birinin hayatından kısa kesitler sunar. Oyunda, hem kurbanların hem de teröristlerin hikayeleri yer almasına rağmen, zaman zaman teröristlerin hikayeleri öylesine etkileyici olur ki, seyirci onlarla empati kurmaktan kendini alamaz. Örneğin Ugandalı sekiz yaşında bir kız, evden niçin kaçıp terör örgütüne katıldığını dokunaklı bir biçimde uzun uzun anlatır:

> Bir kez... Sekiz yaşındaydım... Üvey annem 'Ben dışarı çıkıyorum sen akşam yemeğini hazırla' dedi. Onun hazırladığı etli güvecin nasıl göründüğünü düşündüm. Sonra sosun içine yarım kilo kadar krema koydum ve biraz da köri ekledim, rengi kıvamında gibiydi... olması gerektiği gibi görünüyordu. Üvey annem yemeği masaya getirmemi istedi. Babam masada oturmuş bağırıyordu 'Kadın, yemek diye önümüze getirdiğin bu mu?' O da 'kızına sor, yemeği o

---

[334] Soans, Robin, **Talking to Terrorists**, London, Oberon Books, 2005, s. 25-26.
[335] A.e., s. 36-37.

> yaptı. Kimse ondan böyle bir şey istemedi ama yapmış işte.' dedi. Babam erkek kardeşimden gidip acı biber getirmesini söyledi. Biberin hepsini yemeğin içine boşaltıp yemeği karıştırdı ve bana hepsini yememi emretti. Ben de nasılsa beni dövecek diye kıpırdamadım bile. Yememi emrederek bağırıp durdu. Bense yere bakarak oturmaya devam ettim. Kardeşimden sopa getirmesini istedi... ineklere vurduğumuz büyük sopayı... sonra yere yatmamı söyledi. Kendimi korumak için ellerimi kalçama koydum ama bu sefer de parmaklarıma vurdu. Ölmem umurunda değildi. Aslında polis onu tutuklasın diye ölmek bile istedim. Sonra kafama vurdu. Hala izi vardır, bakın. Sonra kafamı dizlerinin arasında ezdi, nefes alamıyordum vurdu, vurdu... üvey annemse babamın işini kolaylaştırmak için sandalyeleri çekiyor...[336]

Oyunda sık sık eski teröristlerin buna benzer hikayeleri yer alır böylece her birinin hayat mücadelesine yakından tanık oluruz.

Robin Soans, terör konusunu sadece teröristlerin yaşadıklarına değinerek ele almaz. Teröristlerin yaşadıkları, terör kurbanlarının, politikacıların ve gazetecilerin yorumlarıyla iç içe yer alır ve tarafların yaşadıkları objektif bir biçimde aktarılmaya çalışılır.

Ne var ki, Soans bu bölümün başında belgesel oyunlarla ilgili tartışılmış olan bir tuzağa düşer. Oyunda yer alan bireysel hikayelerin izleyiciyi duygulandırmak dışında herhangi bir işlevi yoktur. Teröristlerin çoğu monoloğu hiçbir yere bağlanmaz. Tek başlarına değerlendirildiklerinde çok hassas meseleleri yansıtan monologlar, çoğu kez birbirleriyle ilgili olmadığından ve peş peşe hızlı bir biçimde aktığından izleyicinin bu meseleleri algılayıp üzerinde düşünmesi de olanaksızdır. Örneğin eski teröristlerin peş peşe gelen ifadelerine bakacak olursak :

> A.A.B. On üç yaşına geldiğimizde "Askerler ve Hırsızlar" oyunumuz gerçeğe dönüşmüştü. Okulumuzun önünden geçen ciplere taş atardık. Sonra yakalandım. Altı ay hapiste kaldım.

> N.R.A. Okulun son günüydü. En yakın arkadaşım Sofia koşarak yanıma geldi. 'Eve gitme... Baban seni dövecekmiş' dedi. Onun evine gittik. Annesine kırık parmaklarımı gösterdim. Ona eğer beni eve gönderirse Belmeth içeceğimi söyledim, hayvanları tedavi ederken kullandıkları şeyden. O gece onlarda kaldım. Bir sonraki gün bana annemin fotoğrafını gösterdi ve onu bulmamı söyledi. Otobüse bindim ve evi terk ettim. Sekiz yaşındaydım.

> I.R.A. Dedem kansere yakalanmıştı. On üç yaşındaydım. Onu görmeye Belfast'e gittim. Paisley'de ilk hareketlenme başlamıştı, Falls Road'da yürüyüş

[336] A.e., s. 38.

> düzenlenmiş ve bayrağın indirilmesi talep edilmişti. Üç gün boyunca ciddi çatışmalar yaşandı. Beni çok etkilemişti.
>
> U.V.F. Lenadoon Bulvarı... İnsanlara mobilyalarını toplamalarına yardım ettim. Çatışmayla hiç ilgilenmeyen yaşlı insanlara. O dönem beş yüzden fazla kişi evlerinden çıkarılmıştı. [337]

Görüldüğü gibi her terörist apayrı konulara değinmektedir. Biri aile içi şiddetten bahsederken diğeri politik bir meseleyi gündeme getirir. Ne var ki politik bağlamların eksik kalması ve bir konudan diğerine hızla geçilmesi pek çok önemli konunun izleyici için belirsiz kalmasına neden olmaktadır. Her sahnede ortak bir konu işlenmediğinden, izleyici açısından dikkat dağıtıcı bir durum oluşmaktadır. Öyle ki bazı sahnelerde röportajların neredeyse gelişigüzel düzenlendiğini söylemek mümkün.

Oyunda net bir meseleye dikkat çekilmemesi, pek çok önemli noktanın oyunun karmaşık yapısı yüzünden belirsizleşmesi duygusal monologların ön plana çıkması oyunda önemli bir sorun yaratır: Oyunda terörün komplike yapısı göz ardı edilir, terörizmin çeşitlilik gösteren siyasi nedenleri bulanıklaşır. Beş farklı teröristin söz aldığı oyunda, terörizm oldukça statik bir kavram olarak karşımıza çıkar. I.R.A., U.V.F., P.K.K., N.R.A., A.A.B., örgütüne mensup kişilerin terörist olmalarında yüzlerce farklı neden mevcuttur. Ne var ki oyun, terörist kavramını sorgulamaya çalışırken, terörizmi basite indirgeme hatasına düşer. Stephen Bottoms, oyunu bu anlamda sert bir şekilde eleştirir:

> [Oyun] Her birinin kendine ait tarihi ve bölgesel nedenleri olan çatışmalara katılmış bireylerle yapılan röportajları bir araya getirir ve vurucu 'terörizm' etiketini kullanarak bu bireylerin deneyimlerinin aynı şeyin farklı türleri olduğunu ima eder. İrlanda, Irak, Afganistan, İsrail/Filistin, Özbekistan, Sierra Leone, Uganda: Seyirciye buralardaki çatışmaların politik ya da kültürel özgünlükleri hakkında bilgi verme gibi bir girişimden sakınıldığı gibi . . . sunulanların dışında, birbiriyle çatışan pek çok değişik anlayışlar olabileceğine dair de hiçbir çaba gösterilmemiştir.[338]

Oyundaki bu sorunu, sadece ve sadece terörizm kavramının genelleştirilmesi biçiminde algılamak yanlış olacaktır, çünkü bu sorun sadece terörün farklı

---

[337] A.e. s. 39.

[338] Bottoms, Stephen., "Putting the Document into Documentary: An Unwelcome Corrective?" **TDR**, Fall 2006, Vol. 50, No. 3, s. 58.

nedenlerini gölgelemekle kalmaz, terörün nedenleri hakkında yanıltıcı anlamlar da üretir. Örneğin, N.R.A. örgütüne katılan Afrikalı kız çocuğunun başına gelenleri terörizmle ilişkilendirecek olursak, bu çocuğun aile içi şiddet yüzünden terörle tanıştığı sonucu ortaya çıkmaktadır. Oysa, ailesinden şiddet gören her çocuk terör örgütüne katılmamaktadır. Afrika'da terörizmin çok daha karmaşık boyutları vardır. Mahmood Mamdani, *Good Muslim, Bad Muslim: A Political Perspective on Culture and Terrorism* makalesinin ilk bölümü olan *The Cold War after Indochina*'da, Soğuk Savaş sırasında özellikle 1975'lerden sonra A.B.D.'nin Afrika'daki politikalarını inceler ve Güney Afrika'da terörü nasıl desteklediğini ortaya koyar. Hatta Mamdani bu desteğin Soğuk Savaş'ın son bulmasıyla da bitmediğini ifade eder:

> Amerika Birleşik Devletleri'nin terörü kucaklaması Soğuk Savaş'la bitmedi. 10 Eylül 2001 tarihine kadar, A.B.D. ve İngiltere, Afrika ülkelerini terör hareketlerini desteklemek zorunda bıraktı. Mozambik, Sierra Leone ve Angola'da hükümetlerden *uzlaşma* adına terörist örgütlerle güçlerini paylaşmaları talep edildi.[339]

Oyunda, elbette bu tür ayrıntılı saptamalara yer verilmesi beklenemez, ancak Stephen Bottoms'ın da belirttiği gibi, her teröristin farklı siyasi ve toplumsal koşullardan geldiği rahatlıkla aktarılabilirdi. Hatta siyasetçilerin ifadelerine yer verilmesi bunu çok da elverişli kılmasına rağmen, bu yaklaşım tercih edilmemiştir.

Edward adlı bir psikolog, yaptığı genellemelerle ve kısıtlı bakış açısıyla oyundaki bu sorunu daha da körükler. Edward, belli sahnelerde araya girerek bazı durumlar hakkında görüşlerini bildirir. Ne var ki, Edward'ın neredeyse tüm tespitleri yukarıda tartışılan sorunu çok daha net gözler önüne serer:

> Mesela bir grup kurmak istiyorum – Chelsea'de psikologlar dört çekişli arabalara karşı – SW3 bölgesindeki dört çarpı dört araçları havaya uçurmayı amaçlayan şiddet yanlısı küçük bir grup. Bir şeylerin doğru gitmediğini hisseden pek çok insan var. Ben de gelip bu durumu değerlendiriyorum. "İşe giderken yürümeyi seviyorum ama şimdi Jip ve Subarular 2CV'leri ezip... yayaları engelliyor. Bunlar arsız tüketim toplumunun en kötü yönlerini temsil ediyor.
>
> . . .

[339] Mamdani, Mahmood., "Good Muslim, Bad Muslim: A Political Perspective on Culture and Terrorism," **American Anthropologist**, Vol. 104, No. 3, Sep., 2002, s. 773.

> İçinizden biri şu an dışarı çıkıp yüz kadar evin kapısını çalsa, doksan dokuz kişi defolup gitmenizi söyleyecektir, ama krize girmiş bir kişiye, zeki ama içine kapanık bir kişiye denk geleceğinizin garantisini verebilirim. Bir hafta içinde bu kişiyi lastik patlatmanın güzelliklerine inandırmış olursunuz. Bir tarikata üye olmak gibi bir şey, saçlarını kesersiniz, turuncu bir cübbe giydirirsiniz ve onları kendilerinin olağanüstü olduklarına inandırırsınız. Sıradan insanların hayalleri yoktur, yani onlarınki gibi hayalleri yoktur...[340]

Edward'ın tespitlerini doğrulayacak kişiler elbette vardır, ancak görüşleri terörün farklı boyutlarını göz ardı eden genellemelere dayanmaktadır. Özellikle teröristlere dair yaptığı son yorum, oyunun iletmeyi amaçladığı mesajla da çelişmektedir. Soans oyunda birtakım olayların içine saplanmış teröristlerin aslında herkes gibi insanlar olduğunu göstermeye çalışırken, Edward teröristlerin pek de normal insanlar olmadığını açıkça ifade eder. Teröre meyilli kişileri "krize girmiş" "zeki ama içine kapanık" olarak nitelendirmekle kalmaz, onların açık bir biçimde sıradan, yani normal insanlar olmadıklarını vurgular, çünkü "sıradan insanların hayalleri yoktur, onlarınki gibi hayalleri yoktur" der Edward. Burada sıradan insanlar ile terörist olmaya aday insanlar ayrımı yapılarak, oyunun amacıyla tamamen ters düşülür. Bu bakış açısı bizi bireyin psikolojik durumuna yöneltirken, kişiyi bu duruma düşürmüş olan ekonomik toplumsal ve siyasi gerçekler arka planda kalır. Yüz kişiden biri terör örgütüne psikolojik sebeplerden katılmış olabilir, ancak dünyada yaşanan terörizme bakıldığında bu açıklamanın son derece yetersiz olduğu ortadadır. Oysa Soans'ın tam da siyasi, ekonomik ve toplumsal faktörleri vurgulayarak, teröristlerin durumlarını daha gerçekçi bir biçimde aktarması gerekirdi. Birey üzerinden giden Edward'ın genellemeleri de, teröre dair sınırlı bir bakış açısını sunar ve ne yazık ki izleyicinin olayları farklı perspektiflerden sorgulayıp değerlendirmesine olanak tanımaz.

---

[340] Soans, a.g.e., s. 35-36.

3.2.1. Aslan Payı Müslümanların

Yapılan genellemeler bu kadarla sınırlı kalmaz ve Edward tespitlerini İslamiyet üzerinden giderek örneklendirmeyi sürdürür. Unutulmamalıdır ki, Edward ne bir siyasetçi ne de terör kurbanıdır, bir psikolog olarak en objektif olması gereken karakterlerden biridir. Edward'ın aşağıdaki monoloğunun örtük ideolojisi birinci perdenin en başlarında, henüz hiçbir teröristin ifadesine yer verilmeden, seyircinin bilincine yerleştirilir. Şarkiyatçılığın en klişe söylemleri bir psikolog aracılığıyla bir kez daha yenilenir:

> **EDWARD:** Terör örgütlerinin bir dinamiği vardır. Her şey radikal bir düşünürle başlar... o bir hayalperest, tarihe hakim ancak kinci bir entelektüeldir. '1500'lü yıllara bir bakın. Arap dünyası felsefe, astronomi, tıp ve matematik alanında lider durumdaydı, bir de Arap dünyasının bugünkü durumuna bir bakın.' Seyyid Kutub'un zihninden geçenleri tahmin edebiliyorum. İslam'ın radikal versiyonunu bir Amerikan üniversitesinin kampüsünde oluşturdu. Kısacık etekler giyinmiş amigo kızları gördü. . . ve tahrik oldu. Sonra da şöyle bir sonuca vardı, "dinimizin temeli, Batı'nın kokuşmuşluğuyla sarsıldı". Çünkü bir kültürü yok etmek isteyen insanlar, kendilerini bu kültürün yok edilmeyi hak ettiğine inandırmak zorundadırlar. 11 Eylül teröristleri de, Texas'ta uçmayı öğrenirken üstsüz kadınların olduğu barlara gittiler. Bu da benim bir ülkeye gidip Modern Sanatlar müzesine gitmektense, pislik mekanlarda takılmam gibi bir şey. Ancak bu zevklerden iğrenmeden önce, bu tür ortamların tadını doyasıya çıkarılmalıdır. Tabi böyle bir kültürde cinsellikten uzak durmak çok zordur. Gençlik yılları zaten yeterince zor, ama Luton'daki genç Müslümanlar için gerçekten dayanılmaz olmalı.[341]

Bu uzun monoloğu dikkatle incelemekte fayda var. Edward ilk cümlesinde terör örgütlerinin ortak yönleri olduğunu ifade eder. Bu örgütlerin bel kemiğini oluşturan düşünürlerden bahsederken, aniden Arap dünyasının on altıncı yüzyıldaki durumuyla bugünkü durumunu kıyaslar. Bu konunun, terör örgütlerinin yapısıyla hiçbir bağlantısı yoktur. Ne amaçla böyle bir bilgi verildiği belirsizdir, ancak peş peşe gelen bu ifadelerle, Arap dünyası ile terör arasında örtük bir bağ kurulur. Bu bağ, Seyyid Kutub örneği verilerek, geçmişte bilimsel ilerleme kaydeden Arap ülkelerinin gerileme nedeninin İslam dini olduğu düşüncesiyle pekiştirilir.

Psikoloğun, terör örgütlerinin nasıl oluştuğunu Seyyid Kutub örneğinden yola çıkarak açıklaması da ilginç bir tercihtir. Bu durum, Huntington'ın *Medeniyetler*

---

[341] A.e., s. 29-30.

Çatışması mı? makalesinde Said'in deyişiyle "aslan payını"[342] İslam medeniyetine vermesinden farksızdır. Edward, terör örgütlerinin dinamiğini örneklemek için kendi ülkesinde faaliyet gösteren I.R.A ya da U.V.F. gibi terör örgütlerinin liderlerinden birini seçmektense, Mısırlı bir yazar ve düşünce adamı olan Seyyid Kutub'u uygun bulur. Kutub, 1954 yılında Cemal Abdül Nasır'a Müslüman Kardeşlerin düzenlediği suikast girişiminden tutuklanmış ve en nihayetinde devlete karşı darbe girişiminde bulunmakla suçlanıp 1967 yılında idam edilmiştir. Ancak Seyyid Kutub tek başına bir terörist örgütünün liderliğini üstlenmemiştir. Mensubu olduğu Müslüman Kardeşleri, terör örgütü kategorisinde değerlendirenler olsa da bir grup sosyolog, örgütü "toplumsal hareket kapsamında" değerlendirmektedir.[343] Örgütler ilgili yapılan çalışmada örgütün altı temel ilkesi belirlenmiştir.

> Birincisi, Kur'an'ın kesin bir açıklamasını yaparak onun yanlış yorumlanmasını önlemek, ikincisi, Mısır'ı ve tabi ki diğer İslam milletlerini Kur'an ilkeleri etrafında birleştirmek, üçüncüsü, Müslümanların ekonomik refahını yükseltmek, dördüncüsü, sosyal adaletsizliği giderici önlemler alarak duyarsızlığı, fakirliği ve hastalıkları en aza indirmek, beşincisi, İslam dünyasını yabancı hakimiyetinden kurtarmak ve altıncısı da İslami prensipler çerçevesinde evrensel barışı sağlamaktır.[344]

Genel olarak şiddeti reddeden örgütün, Batı dünyasında ve özellikle İsrail'de şiddet yanlısı olduğuna dair bir görüş hakimdir. Bu görüşün oluşmasında örgütün Batı karşıtı oluşunun önemli bir payı vardır. Özellikle emperyalist olarak gördüğü Batı devletlerine büyük tepki göstermesi ve zaman zaman politik şiddet eylemlerine başvurmaları bu bakış açısının kanıksanmasını sağlamıştır.[345] Bu konu hakkında çok daha farklı yorumlara yer verilebilir, ancak burada vurgulanması gereken bu konuda farklı görüşlerin olduğu ve bu konunun oyundaki gibi sıradan bir genellemelere ifade edilemeyeceğidir.

Bunun yanısıra Kutub, psikoloğun verdiği radikal düşünür örneğine de uymamaktadır:

---

[342] Said, Edward., "The Clash of Ignorance", **The Nation**. 4 Ekim 2001, (Çevrimiçi) http://www.thenation.com/article/clash-ignorance?page=0,0, 16 Mart 2011.
[343] Çakmak, Cenap., "Müslüman Kardeşler Bir Sivil Toplum Örgütü mü?", **Akademik Orta Doğu**, Cilt 2, Sayı 1, 2007. s. 70.
[344] Abed-Kotob'dan alıntılayan Çakmak, Cenap., a.g.e., 81.
[345] Çakmak., a.g.e., s. 83.

> Radikal düşünürün çok uzağa gitmesine gerek yok... birilerinin içine tohum ekilmiştir artık . . . Hareketi organize edersiniz, çekirdek bir grup seçer ve görev dağılımı yaparsınız. "Sen sen ve sen, dışarı çıkın ve birkaç lastik patlatın." Terörist gruplar küçüktür, çok küçüktür, topu topu otuz kişiye ihtiyaç vardır. Güvenli bir ev sağlayan ve iletişimi sağlayacak insanlar ile şiddete karşı olan ancak genel olarak bu durumu destekleyen ortalama iki bin kişi yeterli. [346]

Kutub'un terör örgütlerini bu şekilde organize etme durumu söz konusu değildir. Kendisinin terör örgütleriyle ilişkisine dair yapılan yorumlar, düşüncelerinin yıllar sonra El Kaide gibi örgütleri etkilediği yönündedir. Kutub'a dair yapılan bu yorum, pek çok tarihçi ve siyaset bilimcisi tarafından tartışılan bir meseledir. Bazı siyaset bilimciler Kutub'u gerçekten de Usame Bin Ladin'in fikir babası olarak görür. Robert Worth, *The Deep Intellectual Roots of Islamic Terror* adlı makalesinde "Usame bin Ladin'in entelektüel atası diye biri varsa o da Mısırlı yazar ve aktivist Seyydi Kutub'dan başkası değildir"[347] diyerek terör örgütünün düşünsel temellerine işaret eder. Bu iddiaların doğruluk payı tartışılmaktadır, ancak Usame bin Ladin'in entelektüel bir atası varsa, bir de onu keşfeden, ancak Robert Worth'un göz ardı ettiği emperyalist atası da vardır. Soğuk Savaş döneminde A.B.D.'nin Müslümanları Sovyetler Birliği'ne karşı nasıl kullandığı bilenen bir gerçektir. İşte CIA Sovyetler'e karşı savaşacak olan Müslümanlara, Suudi Arabistanlı bir prens arar, ancak bulamaz. Böylece "en iyi ikinci seçenekte, Suudi kraliyet ailesiyle yakın ilişkileri olan tanınmış bir ailenin çocuğunda karar kılar."[348] Usame Bin Ladin sıradan bir aileden değil, Harvard ve Yale gibi üniversitelere yüklü para sağlayan bir aileden gelmektedir. Özetle Ladin, Amerikalı otoriteler tarafından harekete geçirilmiştir.[349] Dolayısıyla terörün kaynağını sadece *derin entelektüel kökenlerde* değil, yakın geçmişte yaşanan siyasi olaylarda da aramakta fayda var. Ancak Soans'ın oyunundaki psikolog, Robert Worth gibi terörün kaynağını sadece İslam dininde bulur.

Kutub'un radikal bir düşünür örneği olarak sunulmasının yanısıra, bu konuda kullanılan dil de dikkat çekicidir. Psikolog Seyyid Kutub'un aklından geçenleri

---

[346] Soans, a.g.e., s. 35.
[347] Worth, Robert: "The Deep Intellectual Roots of Islamic Terror," **The New York Times**, 13 Ekim 2001, (Çevrimiçi) http://www.nytimes.com/2001/10/13/arts/13ROOT.html?pagewanted=all, 16 Ekim 2010.
[348] Mamdani, a.g.e., s. 770.
[349] A.e.

okuyabildiğini iddia eder. Gerçekten de Kutub, Amerika'da bulunduğu sürede karşılaştığı birtakım değerlere karşı çıkmıştır. Eserlerine bakıldığında Kutub'un amigo kızları eleştirebileceği açıktır, ancak Edward'ın kullandığı dil Kutub'un düşüncesini değil, kişiliğini hedef alır. Edward bir bilim adamı vasfıyla "Kutub amigo kızları görür ve sinirlenir" ya da "Kutub erkeklerin böyle bir durumda tahrik olabileceğini düşünür" gibi bir ifade kullanmaz. Aksine konuyla ilgili çok daha kişisel ve aşağılayıcı bir ifade tercih eder: "amigo kızları gördü ve tahrik oldu." Burada Edward olayları son derece oryantalist bir dille yorumlar. Kullanılan dil, Kutub'u birtakım değerlere karşı çıkan biri olarak değil, amigo kızları görür görmez tahrik olan ve cinsellikten başka şey düşünmeyen şehvet düşkünü biri olarak ön plana çıkarır.

3.2.2. Cinsel İhtiraslar

Seyyid Kutub örneğinin hemen ardından, 11 Eylül saldırılarıyla bağlantı kurulur. 11 Eylül teröristleri, yüzyıllardır süregelen stereotiplerden farksızdır. Seyyid Kutub nasıl amigo kızları görüp tahrik olduysa, teröristler de üstsüz beyaz kadınların bulunduğu barlara gidip önce bu ortamın tadını çıkarmış sonra bu ortamdan iğrenip saldırıya geçmişlerdir. Kutub ve teröristler arasında cinsellik ve saldırganlık bağlamında kurulan paralellik son derece açıktır.

Teröristlerle ilgili yapılan bir diğer yorum da, teröristlerin bu tür barlara gitmelerinin ne kadar tuhaf olduğudur. Burada Edward ilginç bir kıyaslama yapar, bu durumu kendisinin "Modern Sanatlar Müzesine" değil de, pislik mekanlara gitmesine benzetir. Görüldüğü gibi teröristlerin dinlerine uygun yerlere değil de, barlara gitmesini, kendisinin sanat müzesi yerine pis mekanlarda takılmasına benzetir. Edward, modern üstün bir medeniyetin ve kültürün temsilcisidir. Onun böyle yerlere gitmesi mümkün değildir. Onun yeri müzeyken, Müslümanların yeri ona göre camidir. Edward'a göre teröristlerin bu mekanlara gitmesi akıl almaz bir durumdur.

Bu noktada Edward'ın çıkarımını nasıl yaptığına dikkat etmekte fayda var. Edward saldırıya katılmış olan kişileri siyasi amaçları olabilecek teröristler olarak

değil, sadece birer Müslüman olarak ele alıp yargılar. Bu kişilerin, İslam dininin gerekliliklerine göre davranmadığını ima eder ve davranmadıkları için bu durumdan "iğrenmek" durumundadırlar. Müslüman olmayan bir psikolog, bir bilim adamı, teröristleri dinlerine göre yargılar. Müslümanların bu tür ortamlara gitmeleri tuhaftır, gitmeleri halinde bu ortamlardan iğrenip saldırganlaşırlar. Hem Seyyid Kutub hem de teröristler "şehvet düşkünü" olarak karşımıza çıkar. Ne var ki, bu durumun İslam dini ile çeliştiği ima edilir. Teröristlerin saldırmak için bir nedene ihtiyaç duyduklarını iddia eden Edward, bu nedeni tadını çıkarıp nefret ettikleri ortamlarda bulur. Bu kişilerin kendi ülkelerinde egemen olmayan bir kültürü niçin yok etmek istedikleri belirsizdir. Kurulan bağlantılar genellemelere dayanmaktadır. Oyunda karşılaştığımız bu sorunlar, daha önce de İslam ve cinsellik bölümünde tartışıldığı üzere dinlerin uygulanma biçimlerine sınırlı bir bakış açısıyla yaklaşılmasından kaynaklanır.

Daha önce Andrew Kam-Tuck Yip'in makalesinde örneklendirildiği üzere, hiçbir din, uygulamada bu derece statik ve katı değildir. Özetle Andrew Kam-Tuck Yip'in *Islam and Sexuality: Orthodoxy and Contestations* makalesinde, dinlerin uygulamasında karmaşık pek çok etkenin harekete geçtiği, koşullara göre farklı uygulanabileceği ve düzenlenebileceği anlatılır. Dolayısıyla psikoloğun verdiği örnekler bu bakış açısına göre değerlendirildiğinde, karşımıza bambaşka bir sonuç çıkar. Teröristler, saldırılardan hemen önce bu barlara gidip eğlenebildiğine göre, bu ortamlardan iğrenmiyorlar olabilirler, hatta sürekli barlara gidiyor da olabilirler. Dolayısıyla sadece bu örnekten yola çıkarak Edward'ın söylediklerinin tam tersi bir sonuç da çıkarılabilir. Hatta bu saldırıların ardında tezin ikinci bölümünde de tartışıldığı üzere siyasi ve ekonomik bambaşka nedenler olabilir. Ne var ki, teröristlerin A.B.D.'nin Orta Doğu'daki politikalarına karşı da saldırıda bulunmuş olabilecekleri fikri psikoloğun bakış açısının dışında kalır, çünkü bu bakış açısı Doğu'luyu saldırgan olarak konumlandırırken, ABD'nin Orta Doğu'daki çıkarlarını ve politikalarını gölgelemektedir.

Görüldüğü gibi son derece politik bir konuyu işleyen oyunda, terörün sadece radikal hayalperest bir düşünürle başlaması ve bu konudaki genellemelerin İslamiyet üzerinden giderek yapılması son derece düşündürücüdür. Cinsellik, İslam dini ve

saldırganlık arasında kurulan bağlantılar, Luton'lu gençler bölümünde daha net olarak karşımıza çıkar.

Psikoloğun uzun monoloğunun sonunda geçen "gençlik yılları yeterince zor, ama Luton'daki genç Müslümanlar için gerçekten dayanılmaz olmalı" sözleri kanıtlanmak istercesine, Luton'lu Müslüman gençlerin bu konuda yaşadıkları, gençlerin ağızlarından aktarılır. Gençler öncelikli olarak geçmişte yaptıkları hatalardan bahsederler. Bu hataların başında cinsellik bir kez daha ön plandadır. Biraz uzun olan bu bölüm, son derece önemli örtük anlamlar barındırmaktadır:

> **FAISER:** Birkaç sene önce yaptığım aptallıkların hiçbirini yapmıyorum artık... Hafta sonu kızlarla takılmak . . . oynaşmak filan.
>
> **MOMSİE:** Bak artık şöyle düşünmelisin, cehenneme gittin, kısa bir tatil yaptın, geri geldin ve bir daha da oraya gitmeyeceksin.
> . . .
> **MOMSIE:** Hapse girdiğimde kafayı yemiştim ama bir Müslüman olarak çıktım oradan.
> . . .
> **FAISER:** Söylesene, bir dergiyi açıp çıplak bir kadın ya da ne bileyim açık saçık bir şey gördükten sonra, sakin kalıp konsantre olabiliyor musun ?
>
> **MOMSIE:** Asıl buna inanabilecek misiniz bakalım. Dün sabah saat onda babamla televizyon izlerken ekrandan çıplak bir adam geçti. İnanabiliyor musunuz?
>
> **FAISER:** Kızın biri eşcinseller hakkında ne düşündüğümü sordu. Ben de Allah'ın eşcinsellik hakkında gayet net olduğunu söyledim. Eşcinseller [öldükten sonra] çok yüksek bir yere götürülüp oradan. . .
> . . .
> **FAISER:** . . . Kız çok şaşırdı ama ona şöyle dedim: İslamiyet'te başka seçenek yoktur. Ya inanırsın ya da inanmazsın.
> . . .
> **MOMSIE:** Ama Müslüman bir eşcinsel olmak sadece eşcinsel olmaktan iyidir. Bir Müslüman olarak tepeden atıldığında, bağışlanırsın ve Allah'ın katına yükselirsin.
>
> **FAISER:** Ama inançsız bir eşcinselsen, çürüyüp ebediyen yanarsın.
>
> **JAD:** Çıplak kadın ve erkek görüntüleri çok yaygın. . . masum insanların erişimine açık. İyi ortamlarda bulunsak bile, zihnin bedenin ve ruhun zayıflıkları yüzünden insanlar zaten yoldan çıkmaya meyillidir. İslam, doğru yolda ilerleyip namuslu kalabilmek için en doğru yoldur.
>
> **FAISER:** Aynen. Oyunculuğun, sinemanın ya da oraya gidenlerin kötü olduğunu söylemiyorum. Ama ben böyle ortamlarda bulunamam. Çünkü oralarda insanlar sigara içiyor olacak...

AFTAB: Sonra alkol...

FAISER: Açık saçık şeylerden bahsedecekler...[350]

Bu gençler, psikolog Edward'ın belirttiği gibi önce dünyevi zevklerin tadını çıkarmış, ve bir anlamda genç Seyyid Kutub'un yaptıklarını birebir yaşamışlardır. Kurulan paralellik son derece açık ve bir o kadar da anlamlıdır. Hatta buradaki benzerlik öylesine aşikardır ki, bu gençler yaptıklarını hata olarak gördüklerinden Seyyid Kutub ve teröristler gibi saldırganlığa giden yolun ikinci aşamasındadır. Batı'nın özgürlükçü değerlerini eleştirmeye başlamışlardır, dolayısıyla Edward'ın dile getirmese de onun tespitlerinden yola çıkarsak bu gençler "potansiyel terörist" sayılırlar.

Soans'ın oyuna dahil ettiği Müslüman gençlerin, şiddete karşı olsalar bile, cinsel bağlamda Seyyid Kutub ve 11 Eylül teröristleri ile paralellik göstermesi sıradan bir durum değildir. Kurulan bu bağlantı farklı anlamlar üretir. Bu gençler, şiddet yanlısı radikal örgütlere karşı olduklarından sonuç itibariyle "iyi" Müslümanları temsil etmektedirler. Dolayısıyla cinsellik, eşcinsellik gibi konulara dair yorumlar, şiddete karşı olan "tüm Müslümanların" ortak görüşü olduğu intibasını bırakmaktadır. Burada Soans, Müslümanları homojenleştirme tehlikesine düşer. Bu gençler şiddet yanlısı olmasalar da, ne sinemaya ne de tiyatroya gitmektedirler. Oysa İngiltere'de çok farklı yaşam tarzına sahip, farklı alanlarda eğitim alan Müslüman gençler mevcuttur. Ancak oyuna tek bir grubun dahil edilişi ve bu grup şiddete karşı gençlerden oluşsa bile diğer yorumlarıyla dolaylı olarak teröristlerle paralellik kurulması İslamiyeti şiddetle ilişkilendirmeye devam eder.

Teröristlerle Konuşmak'ın bir belgesel oyun olması ve bu sözleri söyleyenlerin gerçek insanlar olması ise ayrıca sorun teşkil etmektedir. Röportaj tekniği, söylenenlerin her zaman ve her koşulda doğru/gerçek olduğu yanılgısını yaratır. Oysa bu gençler İngiltere'de yaşayan milyonlarca Müslümandan sadece dördüdür. İngiltere'de cinsellik, sanat ve alkol gibi konularda farklı görüşlere sahip Müslümanlar mevcuttur. Bu konuda Tahir Abbas, İngiltere'de İslamiyet'in en güçlü temsilcilerinin Güney Asyalı Müslümanlar olduğunu, ancak bu gerçeğe rağmen

[350] Soans, a.g.e., s. 30-31.

Güney Asyalıların uygulamalarının İngiltere'deki İslamı bütünüyle temsil ettiğini öne sürmenin hatalı olduğunu ifade eder. Abbas bu yaklaşımda, İslam dinini homojenleştirme riskinin söz konusu olduğunu hatırlatır, zira İngiltere'de Arap, Bosnalı, İranlı, Nijeryalı, Somalili, Türk gibi pek çok kökenden gelen Müslümanlar yaşamaktadır. Bu insanların kültürel, ekonomik, sosyolojik ve dini özellikleri ise "Güney Asyalı Müslümanların yaşam tarzıyla tamamen farklıdır." [351] Bunun yanısıra Abbas, gruplar içerisindeki farklılıklara da dikkat çeker. Örneğin her ikisi de Güney Asyalı Müslüman kategorisinde geçse de, Sünni Barelvi Pakistanlılar ile Doğu Afrikalı İsmaililer arasında ciddi farklılıklar mevcuttur.[352] Bu gerçek ne yazık ki, *Teröristlerle Konuşmak*'ta karşımıza çıkmaz. Oyunda ne gençlerin ne de ailelerinin nereden geldikleri belirtilir ne de Abbas'ın bahsettiği çeşitliliğe gönderme yapılır, onlar sadece ve sadece "Luton'lu Müslüman gençlerdir".

Bütün bu gerçekler bir yana, Luton'lu gençlerin görüşlerinin İngiltere'de yaşayan her Müslüman için geçerli olduğunu varsaysak bile, oyun yine de önemli bir sorun barındırmaya devam eder. Her şeyden önce konusu terör ve terörizm olan bir oyunda bu gençlerin cinsellik hakkındaki yorumlarına niçin yer verilmiştir? Bu konunun terör ile ne ilgisi vardır? Bu durumun nedeni, bir önceki bölümde olduğu gibi, cinsellik vasıtasıyla İslamiyet ve saldırganlıkla bağlantı kurulması ve Edward'ın verdiği örnekleri "gerçek Müslümanların" ağzıyla onaylanmak istenmesidir. Böylece 11 Eylül saldırılarının nedeni Batı'nın demokratik değerlerine karşı olan Müslümanlar olarak belirlenecektir. Örneğin oyuna dahil edilen terörist örgütlere dayalı bir kıyaslama yapacak olursak I.R.A.'nın şiddete başvurma nedeni asla dini inançlarında aranmaz. Oysa nüfusunun %95'ini Katoliklerin oluşturduğu İrlanda'da evlilik öncesi cinsellik ve eşcinsellik hakkında benzer görüşler hakimdir. Dini kurallarına ve cinsel yaşamlarına girilmediği gibi bu uygulamalarının asla saldırganlığa neden olduğu sonucu da karşımıza çıkmaz. Dolayısıyla, şiddet yanlısı olmadığını belirterek kendilerini aklamaya çalışan İrlandalı gençlerle karşılaşmadığımız gibi, onların cinselliğe bakış açılarına da değinilmez.

---

[351] Abbas, Tahir: "Islam and Muslims in UK", **Conference: Islamic Studies in Europe**, March 2010, s. 21.

[352] F. Robinson'dan alıntılıyan Abbas, Tahir., a.g.e., s. 21.

Oyunda, Luton'lu gençlerle ilgili bu derin sorunlar hemen dikkatimizi çekmez. Bunun temel nedeni, bu gençlerin aslında oyunda başka önemli bir işleve sahip olduğu yanılgısına düşmemizden kaynaklanır. Görünüşte, bu gençlere yer verilerek, Soans önemli bir konuya parmak basmak ister. Bu gençlerle konuşarak, her Müslümanın şiddet yanlısı olmadığı, ve Müslümanların çoğunun bu radikal örgütlere karşı oldukları anlatılmak istenir. Böylece 11 Eylül sonrası Müslümanlara dair yapılan genellemeler eleştirilmektedir. Gençlerden biri, son dönemlerde camilerine gelen bazı kişileri camiden kovduklarından bahseder. Bu kişiler, camiye giden insanları, özellikle gençleri, şiddete yönlendirmektedir. Bu yüzden cemaat bu kişileri dışlamış ve camilerine almama kararı vermiştir:

> **FAISER:** İnançsızlardan çalmanın sorun olmadığını söylüyor... Müslüman olmayan herkesten yani... Çalınan bu mallar helalmiş çünkü savaş bölgesindeymişiz ve bu kutsal bir savaşmış... çünkü Blair başka ülkelerdeki Müslümanlara saldırıyormuş....
>
> **AFTAB:** Başka ülkelerdeki Müslümanlara saldırıp kendi ülkendeki Müslümanları seviyormuş gibi davranamayacağını söylüyor.
>
> **FAISER:** Hepimiz, çıkıp masum kadın ve çocukları öldürebilirmişiz. İstediğimiz yerde... Canary Wharf mesela... her yer meşru bir hedefmiş.
>
> **MOMSIE:** Ona gitmesini söyledik, gençlerin aklına saçma sapan fikirler sokuyordu.
>
> . . .
>
> **JAD:** Oysa Luton'daki Müslüman cemaatin yüzde biri bile fanatik değil. Ama onlar, bizden çok daha fazla dikkate alınıyor.[353]

Kendi aralarında, radikal köktencilerden şikayet eden bu gençler görüldüğü gibi barış yanlısı Müslümanları temsil etmektedir. Görünürde Soans, bu dört gençten yola çıkarak aslında iyi ve barışçıl Müslümanların çoğunlukta olduğunu, çok ufak bir kısmının radikal ve şiddet yanlısı görüşlere sahip olduğunu vurgulamaya çalışır. Soans bu bölümle, Müslümanlara dair yapılan genellemeleri yıkmaya çalışır, ancak terörle ilgisi olmayan konulara değinerek, İslamiyet'in İngiltere'de yaşayan Müslümanlarca uygulama çeşitliliklerini göz ardı ederek ve nihayetinde İslam,

[353] Soans, a.g.e., s. 33-34.

cinsellik ve şiddet bağlantıları kurarak yıkmaya çalıştığı şarkiyatçı söylemleri tekrar üretir.

Sonuç olarak Soans, oyunda terörist kavramına gerçek teröristlerin hayatlarından yola çıkarak farklı bir boyuttan bakmaya çalışırken, terör ve İslamiyete dair birtakım önyargıları tekrar etmekten öteye gidemez. Müslümanlara dair sürekli yorum yapılırken, saldırılara İslam dininin sınırları dışında bakan siyasi bir yorum yapılmaz. Dolayısıyla Soans terörist kavramını çift yönlü bir bakış açısıyla değerlendirmeye çalışırken, 11 Eylül saldırılarını İslam dinini dayanak yaparak, terör konusunu aydınlatmaktan çok, medyadaki benzer söylemleri tekrar eder. Soans'ın elbette 11 Eylül teröristleriyle görüşmesi beklenemezdi, ancak siyasetçilerle bu saldırıların politik nedenlerine dair bir röportaj yapılsaydı böyle bir sorun ortadan kalkacaktı. Oyunun ilerleyen bölümlerinde İngiliz bakan Norman Tebbit'ın bu konudaki fikirlerine kısaca yer verilmiştir. Tebbit'e böyle bir soru yöneltilip yöneltilmediği belirsizdir, ancak kendisinin yorumları sorunu düzeltmekten çok, daha açık ve net şarkiyatçı söylemleri gözler önüne sermektedir.

3.2.3. Kaliban'ın Öfkesi

Daha önce de belirtildiği gibi oyunda teröristlere yer verildiği gibi terör mağdurlarının yaşadıkları da anlatır. Bu kurbanlar arasında, kaçırılan Başpiskopos temsilcisi, I.R.A.'nın saldırısı sonucu hayatta kalan ancak arkadaşını kaybeden Caroline ve aynı saldırılarda yaralanan Eski Bakan 2 adıyla geçen Norman Tebbit ve felç kalan eşi vardır. Bu kurbanlardan Norman Tebbit, kendi ülkelerinde yaşanan terör sorunlarını siyasi bir bakış açısıyla değerlendirirken, çok ilginç bir yorumda bulunur:

> . . . Ve Müslüman dünyasında neden bu kadar çok öfke olduğuna bir bakmak gerekir. Ben onları hep şeye benzetirim... Kaliban'ın öfkesine. On beşinci yüzyılda Müslüman ve Hristiyan dünyası başa baş gidiyordu, ancak son beş yüz yıldır Müslüman dünyasından kayda değer hiçbir şey çıkmadı. Bir şekilde yerlerine mıhlanmışlar. Mesela teröristler, Batı'nın silahlarını, telefonunu hatta patlayıcılarını kullanmak zorundasın. Yerdeki kırıntıları topluyorlar. . . .[354]

Bu satırların Bernard Lewis'ın makalesinden olduğu yazılsa hiçbir kuşku uyandırmayacağı kesindir. "Müslüman dünyasının öfkesi" sözleriyle, bir kez daha genellemelere dayalı yorumlar yapar Tebbit. Bakan, hem Bernard Lewis'ın, hem de oyundaki psikolog Edward'ın da yaptığı tespitlerin benzerini tekrar eder. Tüm Müslüman dünyası geçmişte çok iyi durumdayken bugün perişan durumdadır. Müslüman dünyasının, bugünkü durumuna düşme nedeni, çelişkili bir biçimde İslam dininde aranırken (altın günlerinde de İslamiyet geçerliydi), Müslümanların öfkesinin nedeni ise Lewis'in belirttiği gibi, geri kalmışlığın ezikliğiyle oluşan utanç duygusudur.

Bakan'ın ifadelerinin, dikkat çekmeme nedeni ise terör kurbanı oluşundan kaynaklanır. Kurban durumunda oluşu, ona teröre dair konuşma hakkını verirken bu yorumları Müslümanlar üzerinden yapması dikkat çekicidir. Oyunda I.R.A. örgütünün kurbanı olarak geçen ve kendi ülkesindeki öfkeyi durduramayan bakan, neden "Hıristiyanların öfkesine" takılmamıştır da Müslümanların öfkesine bu kadar takılmıştır? Görünen o ki bakan uzun zamandır bu konu üzerinde kafa yormuş hatta

[354] A.e., s. 91.

uygun benzetmelerini bile seçmiştir, ve bu benzetme hiçbir çekince göstermeksizin artık emperyalizmin en temel örneklerinden biri olan Kaliban üzerinden yapılır. Bu noktada, uygar yönetici Prospero ile ilkel yerli Kaliban arasındaki ilişkinin bir efendi köle ilişkisi olduğunu açıklamaya gerek dahi yoktur. Görünen o ki, bakan böyle bir benzetme yapmaktan hiç mi hiç çekinmemektedir. Uluslararası siyasette yaşanan oyunlarda, herkes kendi rolünü büyük bir gururla üstlenmiştir, bizler ise Murat Belge'nin deyişiyle oyunu seyretmekle yetiniyoruz:

> Ayrıca, Mr. Bush yarın Sudan'ın, öbür gün Yemen'in kapısını çalıp, 'Duyduğuma göre Usame buradaymış, verin bakalım' diyebilir, vermeyince onları da dövebilir. Sanatçılar her şeyi önceden görüyor. Shakespeare'in Fırtına'sında Prospero bir adadan müteşekkil kolonyal âleminin mutlak hâkimidir. Adı da, refah, servet anlamında 'prosperity'ye ne kadar yakın. Kötü ruhlu Kaliban'ı ('Taliban' okuyun) dayak, tehdit, doğru yola getirir. Şu yaşadığımız 'globalize' dünyada, her şey bir adada olup bitemiyor. Onun için Fırtına'nın bu temsiline öteki, iyi ruh Ariel gelemedi. Ortadoğu'da işi vardı. Ama biz de global seyirciyiz artık, onun yaptıklarını da seyrettik bir yandan.[355]

Bu yorumları Norman Tebbit'in yapıyor olması, oyun yazarını daha az sorumlu kılmaz. Materyali toparlama biçimi, sorduğu sorular, oyuna dahil etmeye karar verdiği materyal ve bunları bir araya getirme tercihi, oyunda yeni anlamlar üretir. Soans elbette Tebbit'in bu yorumunu kullanabilir, ancak Soans'ın, "Müslümanların öfkesi" ve Kaliban gibi açık ve net şarkiyatçılık ve emperyalizm kokan yorumları gözden kaçırmayacağını düşünürsek, bu görüşlere bir ölçüde katıldığını söyleyebiliriz. Çünkü Soans belgesel bir oyunda, kendi sanatsal ve politik tercihlerini kullanmak zorundadır. Soan, Tebbit'in bakış açısını doğrudan eleştirmese bile, Tebbit'in ifadelerindeki önyargıları gözler önüne seren bir diğer yorumla peş peşe sıralayabilir ya da kendi tercih edebileceği bir başka teknikle bu duruma daha geniş bir çerçeveden bakabilirdi. Ne yazık ki oyunda, Tebbit'in sözleri terör kurbanı olan bir bakanın terörü sorgulama biçimi olarak yer alır.

Bütün bu örneklerden görüldüğü üzere *Teröristlerle Konuşmak,* öncelikli olarak terörü statik bir kavram olarak ele alır. Teröristlerin hikayelerine yer vererek onların da insani yönleri vurgulanmaya çalışılırken, terör kavramına sadece duygusal açıdan yaklaşılmış ve terörün komplike yapısı göz ardı edilmiştir.

---

[355] Belge, Murat., "Fırtına Dinerken," **Radikal**, 29 Ocak 2001, (Çevrimiçi) http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=27742, 5 Nisan 2011.

Pek çok konu genellemelere dayalı yorumlarla örneklendirilir. Bu örneklerin çoğu da görüldüğü gibi Müslümanlar üzerinden giderek yapılmıştır. 11 Eylül ve terör konusu, doğrudan işlememiş ancak birtakım kişilerin yorumlarıyla dolaylı bir biçimde oyuna serpiştirilmiştir. Bu yorumların hepsi de, terör meselesini İslam dini ile bağdaştırır. Örneğin, cinsellik üzerinde bu kadar durulmasının nedeni, saldırıların İslam dini ile ilişkilendirilmeye çalışılmasından kaynaklanır. Oyunun ana temasıyla hiç bir ilgisi olmamasına rağmen sürekli vurgulanan bu nokta, 11 Eylül teröristlerinin Batı'nın özgürlükçü ve demokratik değerlerine saldırmış olduğu mitini üretmekten başka bir işleve sahip değildir.

Bu tür yapıya sahip oyunlarda materyalin nasıl bir araya getirildiği çok daha önemlidir. Sahneler (sahnelere bölünmüş olmasa da, her perdede bir konudan diğerine geçiş vardır, bazen bir monologdan diğerine) birbiriyle doğrudan bağlantılı olmasa bile, anlamlı bir bütünlük olmalıdır. Oyun kendi içinde kopukluklar barındırmaktadır. Bunun yanısıra oyunun "tam olarak" ne anlatmak istediği belirsizdir. Özetle Robin Soans teröristlerle konuşarak ne anlatmak istediğine daha net karar verip, o konular üzerinde yoğunlaşıp materyalini bir araya getirmeliydi.. Zira oyunun konusunun, Kaliban'ın öfkesi mi, Müslümanların cinsel hayatı mı, teröristlerin dramatik hikayeleri mi olduğu belirsizdir.

3.3. Çatışma – Douglas Wager

Savaş karşıtı değilim,
Savaş yanlısı da değilim,
Sadece ordunun tarafındayım.

Gazeteci ve New York Üniversitesi'nde akademisyen olan Yvonne Latty'nin kaleme aldığı *In Conflict: Iraq War Veterans Speak Out on Duty, Loss, and the Fight to Stay Alive* kitabı, ABD'de fazla gündeme gelmeyen bir konuyu, Irak Savaşı'ndan dönen askerlerin savaş sırasında ve sonrasında yaşadıkları sarsıcı olayları konu alır. Uzun süren bir araştırma sonrası, Yvonne Latty farklı bölgelerde yaşayan ve birbirlerinden çok farklı yirmi beş askerle yaptığı röportajları bir kitapta toplar. Bu kitap, Philadelphia'daki Temple Üniversitesi'nde çalışan Douglas Wager tarafından *Çatışma* adıyla sahneye uyarlanır. Wager'ın sanat yönetmenliğini yaptığı oyun, ilk defa Temple Üniversitesi öğrencileri tarafından sahnelenir.

Çatışma, kitapta olduğu gibi Irak Savaşı'ndan dönen askerlerle yapılan röportajların bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur. Askerler sahneye Amerika'nın milliyetçi marşlarından America the Beautiful'u mırıldanarak çıkar ve orduya niçin katıldıklarını anlattıktan sonra kendilerini kısaca tanıtırlar. Bazıları üniversite masraflarını karşılamak, bazıları yaşadıkları kötü ortamdan kaçmak ya da ülkelerine hizmet etmek için katılmıştır orduya. Bu kısa girişin ardından on yedi askerin ifadelerine ayrı ayrı yer verilir. Her sahne tek bir askerin açıklamalarından oluşur. Bu askerler ülkenin farklı bölgelerinde yaşayan, farklı etnik kökenlerden gelen ve orduya uzun ya da kısa bir süre hizmet etmiş kadın ve erkeklerden oluşmaktadır.

Oyunda sadece askerlerin ifadelerine yer verilmesine rağmen, ortak bir konu doğrultusunda "belli bir olay örgüsü söz konusu değildir". Bu yüzden *İhanet* oyununda olduğu gibi oyunda neler olduğuna dair kısa bir özet verilemeyecektir. İzleyici her sahnede apayrı meselelerle karşılaşır. Bu duruma kısa bir örnekle açıklık getirilebilir. Askerlerden John Ball Jr.'ın gündeme getirmek istediği temel konu eşcinselliktir. Eşcinsel olan John orduda görev yapmalarının yasak olmasından yakınır. İnsanların bu konuyu boşuna tartıştığını, çünkü orduda zaten sanıldığından

çok daha fazla eşcinsel olduğunu ifade eder. Ne var ki John, çok başarılı bir asker olmasına rağmen, gerçek ortaya çıkmadan görevinden ayrılmıştır ve garsonluk yapmaya başlamıştır. Başarılı bir asker olabilecekken hayatının geri kalanını garson olarak geçirmek zorundadır:

> Kesinlikle vatansever biriyim.
> Amerika'ya büyük saygım var. . . .
> NATO'ya üye 52 ülke arasında
> sadece ikisi eşcinsellerin
> orduya katılmasını yasaklamıştır.
> Bunlardan birisi de ABD.
> Komik olansa izin verildiğinde
> aslında hiçbir şey değişmeyecek.
> Biz zaten görev başındayız
> Biz zaten şu an Irak'tayız.[356]

Bu konu başlı başına yeni bir belgesel oyunun konusu olabilecek kadar önemlidir. Ne var ki bu sahne kısa sürede yerini kırk yaşındaki Afrikalı Amerikalı Lisa Haynes'in Irak'ta gördüğü örümceklere ve develere bırakır... Bu durum, oyuna çeşitlilik katmak için yapılmış bir tercih olsa bile, bu çeşitlilik bir düzene oturtulamamıştır. Öyle ki, pek çok konuya kısa kısa değinilirken, bu konulardan hiçbiri bir belgesel oyunda olması gerektiği gibi kararlılıkla işlenmemiştir. Oyuna özensiz ve karmaşık bir yapı hakimdir. Dolayısıyla oyunda "neler" olduğuna dair detaylı bir bilgi vermek mümkün değildir. Burada bilinmesi gereken tek şey her askerin kendi yaşadıklarını sırasıyla anlatmasıdır.

[356] Wager, Douglas C. **In Conflict**, New York, Playscripts Inc., 2008, s. 44-45.

3.3.1. Cepheden Sahneye

Bu incelemede ilk olarak Wager'ın Irak konusunda Bush hükümetini eleştirmeye çalıştığı konulardan örnekler verilecektir. Ancak örneklerin ardından, eleştirilen konuların nasıl yumuşatıldığı ve oyunun Wager'ın iddia ettiği kadar yansız olmadığı ortaya konulacaktır.

Oyunda eleştirilen konulardan ilki Irak'ta organizasyon sorunlarından askerlerin güvenliklerinin sağlanamaması olur. Bu soruna değinen bazı ifadeler şu yöndedir:

> **Jon Soltz:** . . . Dedim ki "Bak sana şunu söyleyeyim
> 87 bilyon dolarlık ödeneği reddetmesinden hoşlanmadım
> Çünkü Irak'taki askerlerin çelik yeleklere ihtiyaçları vardı."[357]

> **John Ball:** . . . hükümetin de bir planı yoktu.
> Savaşlar mükemmel değildir biliyorum
> ama bu savaşın planını kim yaptıysa
> gerçekten berbat bir iş yapmış.[358]

> **Patrich Murphy:** Yönetim askerlerle fotoğraf çektirip
> birlikleri desteklediğini söyleyebilir
> ama gerçek şu ki / birlikleri desteklemiyorlar.
> En basitinden ... / Bizi ziyarete gelen üst düzey kişiler
> anti-detonasyon teknolojisine sahip.
> Korumalı Humvee'lerin içinde / Neden bunlar her bir...
> her askere neden sağlanamasın? Peki neden sadece bu sene /
> gazilere ayrılan ödenekten 155 milyon dolar kesildi? /
> Gazilere ayrılmış hastaneler neden Bir bir kapatılıyor?[359]

Görüldüğü gibi pek çok asker Irak'ta yaşanan düzensizlikten, kendilerine sağlanan desteğin yetersizliğinden yakınmaktadır. Ne var ki tam da eleştiri oklarının Bush yönetimini hedef aldığını düşündüğümüz anda, durum bir anda değişir. Örneğin yönetim hakkında yakınan Patrick Murphy'nin yukarıdaki ifadeleri bu kadarla sınırlı kalmaz. Kendisi bu savaşa katılmanın hayatı boyunca yaptığı en gurur verici şeylerden birisi olduğunu da anlatır: "Bronz nişanla ödüllendirildim. Bugüne kadar

[357] A.e. s. 55.
[358] A.e., s. 43.
[359] A.e., s. 80.

yaptığım en iyi şey, Irak'ta ülkeme hizmet etmek oldu."[360] Tüm askerler için geçerli bir tespit olmasa da oyundaki genel eğilim bu yöndedir. Dolayısıyla askerlerin birtakım konuları eleştirdikleri her durumda, onların işgali sorguladıkları sonucu çıkarılmamalıdır. Pek çoğu yaşadıkları sorunları siyasi değil, askeri boyutta ele alır. Bunun yanısıra askerlerin güvenlikleriyle ilgili bu sorulara politikacıların demeçlerine yer verilerek ilginç bir bütünlük sağlanabilecekken, bu mesele askerlerin ifadeleriyle sınırlı kalır. Oyun sayesinde birtakım sorunların varlığından haberdar ediliriz, ancak bu sorunların nedenlerini sorgulamaya yönelik bir girişim söz konusu değildir.

Oyunda değinilen bir diğer konu ise askerlerin, yaşadıkları sorunları evlerine döndükten sonra da geride bırakmadıkları ve psikolojik sorunlarla boğuşmak zorunda olduklarıdır. Pek çoğu için savaş, farklı bir boyutta tekrar başlar. Oyun bu konuda, izleyiciye pek çok etkileyici örnek sunar. Ülkelerine dönen askerler, ne çevrelerinin kendilerine yeterince hassasiyet gösterdiğini ne de yetkililerin onlara bekledikleri ölçüde profesyonel yardım sağlayabildiklerini ifade ederler. Aile içi şiddet, ağır depresyon, alkol bağımlılığı, pek çok askerin savaş sonrası yaşadığı sorunlar arasındadır. Oyundan birkaç örneğe bakacak olursak:

27 yaşındaki Jon Soltz savaştan döndükten sonra hayatını bir türlü düzene sokamaz:

> Çok kötü durumdaydım / Rüyalar görmeye başladım
> Bombalar yağıyordu / Tam üstüne yağıyordu
> Ve uyanıyordum / Aylarca böyle devam etti.
> Hiçbir şeye konsantre olamıyordum.
> Amerika'da durum daha da kötüydü
> Etrafım beni anlamayan insanlarla doluydu
> 26 yaşındaki kaç insan bununla baş edebilir ki...[361]

Jon, Virginia'daki askerlere hizmet veren hastaneden yardım ister, ancak beklediği ilgiyi göremez. Benzer durumda olan bir diğer asker ise 22 yaşındaki Robert Acosta'dır. Acosta, savaş sırasında sağ elini kaybetmiştir, sol bacağı ise aksayacak şekilde sakatlanmıştır. Acosta nasıl yaralandığını, olayın tam olarak nasıl gerçekleştiğini detaylı olarak anlatır. Evine gönderildikten sonra geceleri silahla uyuduğundan bahseder. Bir süre sonra takma elindeki parmaklardan biri kopar ve

[360] A.e., s. 79.
[361] A.e. s. 54-55.

yetkililerden yardımcı olmalarını ister. Yetkili kurum, Robert'ın isteklerini geri çevirir. Gerekli sağlık ödemelerinin karşılanmayacağı bildirilir. Bu tatsız durum, ancak *Washington Post*'da haber olduktan sonra düzelir.[362] Ne var ki, Acosta'nın bu ciddi sorunu, patlamanın nasıl gerçekleştiğini anlattığı uzun dramatik monoloğun sonunda kısacık bir biçimde yer alır.

Bu iki örnek savaş sonrası askerlerin yaşadıkları sorulara değinmektedir ancak birtakım detaylar bu eleştirilerin izleyici tarafından farklı algılanmasına neden olabilir. Aynı örneklere sırasıyla bakacak olursak, Kerry'nin politikalarını eleştiren Jon Soltz bir süre sonra senatöre ulaşır. 87 bin dolarlık askeri ödeneği onaylamayan senatörü eleştiren Jon, monoloğun sonunda ilginç bir yorumda bulunur: "Senatör Kerry içimde kopan fırtınayı anlayan tek adam oldu. Beni anlayan ve hissettiklerimin normal olduğunu anlatabilen tek insan."[363] Jon'un psikolojik durumundan ötürü yetkili birinin onu böyle hissettirmiş olması mümkündür, ancak Wager'ın bu tür bir yorumu oyuna dahil ederek farklı politik anlamlar ürettiğinin farkında olmama ihtimali düşüktür. Acosta örneğinde de durum çok farklı değildir. Acosta'nın nasıl yaralandığını anlattığı dramatik hikaye sayesinde onunla empati kurulurken, monoloğun sonlarına doğru Acosta'nın ayağa kalkıp: "Yani demek istediğim orduda olmayı seviyordum" ifadesi, milliyetçi duyguları körüklemesine ve izleyicinin somut sorunlardan uzaklaşmasına neden olur.

Oysa oyunda yer alan askerlerin yarısından fazlası psikolojik sorunlarla boğuşmaktadır. Gerçekten de yapılan araştırmalara göre her altı askerden birinin PTSD, travma sonrası stres bozukluğu, yaşadığı tespit edilmiştir. Bu rahatsızlığın, araştırmanın yapıldığı dönem sonrası daha da artması beklenmektedir:

> . . . savaşın seyri, özgürlük adına verilen bir mücadeleden muhalif güçlere karşı silahlı çatışmaya kaymış durumdadır. Elbette Irak Savaşı hiçbir zaman özgürlük adına bir mücadele olmamıştır, fakat şüphesiz pek çok asker buna inanmaktaydı. Askerlerin, vahşi bir işgalin içinde olduklarını fark etmeleri, Friedman'in de ifade ettiği üzere askerler üzerinde farklı zihinsel ve duygusal sonuçlar doğuracaktır.[364]

---

362 A.e., s. 86.
363 A.e. s. 57.
364 Laurier, Joanne., "One in Six US Veterans of Iraq War Suffers Trauma Disorders", **WSWS**, 9 July 2004,
(Çevrimiçi) http://www.wsws.org/articles/2004/jul2004/post-j09.shtml, 1 Şubat 2012.

Araştırmada belirtilmek istendiği üzere, askerlerin işgal hakkındaki görüşleri, sonrasında yaşadıkları psikolojik bozukluklarla yakından ilişkilidir. Ne var ki *Çatışma*'da askerlerin bu konudaki görüşleri "çoğu zaman" belirsiz bırakılmıştır. Bu anlamda oyunda yer alan on yedi askerden sadece üçü, açık ve net olarak savaşa ve özellikle Irak Savaşı'nın nedenlerine dair olumsuz görüşler dile getirir. Oyunda sadece askerlerin ifadelerine yer verildiği düşünülürse bu sayı oldukça makul gözükmektedir, ancak oyunla ilgili asıl ilginç olan nokta ise, geri kalan askerlerden yarısından fazlasının bu konudaki görüşlerine hiçbir şekilde yer verilmeyişidir. Oysa akıllara takılan ilk soru, anlattıkları onca sorundan sonra Irak'ın işgali hakkında olumlu ya da olumsuz gerçekten ne düşündükleridir. Ne var ki pek çoğu bu konuda görüş bildirmez. Bu soruların yerine, duygusal, milliyetçi, dokunaklı hikayeler ön plana çıkarılmıştır.

3.3.2. "America the Beautiful"

Oyunun geneline askerlerin trajik hikayeleri hakimdir. Yukarıda verilen örneklerden farklı olarak bu bölümler insanın içini sızlatır niteliktedir. Ne yazık ki oyun içinde yer alan önemli sorunların pek çoğu, bu hikayeler arasında kaybolup gitmiştir. Bu durumun daha iyi anlaşılması açısından, bahsedilen trajik hikayelerden iki örneğe bakmakta fayda var. Savaşta iki bacağını kaybetmiş olan 26 yaşındaki Afrikalı Amerikalı onbaşı James Daniels'ın sahnesi oyunun genel atmosferinin anlaşılması açısından en can alıcı örneklerden biridir:

Uyanana kadar fark etmedim / Komadan çıkınca bacaklarıma baktım
Baktım ve ağlamaya başladım / Bu bu benim için gerçekten
Gerçekten kötü bir andı / Acı verici bir an[365]
. . .

Bir oğlum var, / canım oğlum / daha küçük, beş yaşında
Onunla koşup oynamak istiyorum / ama yapamıyorum
Aslında neredeyse hiçbir şey yapamıyorum. / Yani
Oğlum alıştı / Alıştı evet / İlk başlarda offf baba diye mızmızlanırdı.
Üzüldü tabi / Hatta yanıma gelmeye korkardı

---

[365] A.e., s. 103.

Sonradan alıştı, alıştı işte / O beni gerçekten seviyor
Onlarla olmak beni gerçekten mutlu ediyor[366]

Burada tek başıma olmak gerçekten berbat / Karıma çok alışmışım
Karımla birlikte... / Onun gibisi yok
Harika biri gerçekten harika bir insan / Onu ölesiye seviyorum
Çok zorlanıyor / Çalışıyor okuyor
Çocukla ilgileniyor / Kendi işleri de var
. . .
Hafta sonları / onları görebilmek için elimden geldiğince
New York'a gidiyorum. / Her gün telefonlaşıyoruz.
Öfkeliyim / Çünkü evimde oğlum ve karımla olmak istiyorum
Ve olmuyor / Binamıza girebilmek için bile
Tekerlekli sandalyemi birinin kaldırması lazım
Yatak odama girebilmek içinse
Yere inip sürünerek yatağa gitmem gerekiyor
Oğlumun beni o şekilde görmesini istemiyorum
Onun bir kaykayı var / Bir keresinde
Kaykayın üstüne çıktım ve kollarımla ittirerek
Yatak odasına gittim / Utanç verici bir durumdu[367]

James gibi zor durumda olan bir diğer isim ise Tammy Duckworth'dur. James ve Tammy, oyunda yer alan askerlerden durumu en kötü olanlardır. Tayland kökenli 37 yaşındaki Tammy Duckworth savaş sırasında bacaklarını kaybetmiştir. Bu sahnede Latty, Tammy ile Walter Reed Hastanesi'nde röportaj yapar. Tammy röportaja ona büyük desteği veren kocası Brian ile gelmiştir. Tammy her şeye rağmen yaşadığına şükretmektedir. Ordudaki geçmişinden ve ailesinden bahsettikten sonra Felluce'de yaralandığı günü anlatır. On bir gün komada kaldıktan sonra kendine gelen Tammy ilk olarak kocasına kullandığı uçağının düşüp düşmediğini sorar. Diğer pilotun uçağı indirdiğini öğrenen Tammy'nin "üstünden büyük bir yük kalkmıştır."[368] Tammy oyunda yer alan pek çok askere kıyasla güçlü bir kişiliktir. Bacaklarını kaybettiği gibi, bir kolunu da kullanamamaktadır. Buna rağmen karamsarlığa düşmemeye çalışır:

> **Tammy:** . . . İyiye gidiyorum. / Kolum çok daha iyi.
> Saçımı toplayabiliyorum. / Rehabilitasyona ilk başladığımda
> Bu kolumu hiç hareket ettiremiyordum
> "peki saçlarımı nasıl toplayacağım" diye sorup duruyordum.
> . . .
> Hedefim saçımı atkuyruğu yapıp

---

[366] A.e., s. 104.
[367] A.e., s. 106.
[368] A.e., s. 27.

Küpelerimi takabilecek duruma gelmekti[369]

Pek çok asker psikolojik sorunlarla baş edemezken Tammy hem psikolojik hem de fiziksel sorunlarıyla boğuşmaktadır. Bu sahnede Tammy'nin yaşadığı sıkıntılara yakından şahit olurken, Irak ya da Felluce'ye dair hiçbir konu gündeme gelmez. Başına gelen onca şeyden sonra, röportaj sırasında Tammy'e özellikle işgal ile ilgili hiçbir şey sorulmamış gibidir.

James ve Tammy yaşadıkları travmadan ötürü o anki durumları üzerine yoğunlaşmış olabilirler. Ne var ki diğer askerlerin de çoğu kez sadece kişisel hikayeleri üzerinde durulmuştur. Özetle, yazarın tercih etmiş olduğu materyal yüzünden, *Çatışma* askerlerin sorunlarını net bir biçimde tespit edip sorgulamaktansa, yaşananların duygusal boyutlarını ön plana çıkarmaktadır. Monologlar ağırlıklı olarak trajik hikayelerle beslenir, sorunlar ise bu hikayelerin arasında cılız bir ses olarak yer alır.

Bu dramatik hikayeler askerlerin milliyetçi ifadeleriyle birleştiği zaman, izleyicinin duygu seline kapılmasından başka bir şey beklemek mümkün değildir. Oyunda "herhangi" bir konunun sorgulanması olanaksızlaşır. Örneğin Dr. Tracey Ringo, uzun uzun askeri doktor olarak görev yaptığı süre boyunca Amerikalı askerlerle ve Irak halkıyla nasıl ilgilendiğinden bahseder. Pek çok kanlı olaya şahit olmasına rağmen, Tracey'nin monoloğunda ülkesine olan aşkı ön plandadır:

Basket maçları öncesi duygusallaşıyorum
Bayrağımız artık çok daha anlamlı benim için
Her zaman vatansever olmuşumdur
Ama şimdi çok daha fazla
Pek çok insan hayatını kaybetti
Bu bayrağın dalgalanması için
Ve bayrağa her baktığımda/ Onları düşünüyorum
Ve onlara minnettarım[370]

Buradaki alt metin gözden kaçmamalıdır. Askerler hayatlarını Amerikan bayrağının dalgalanması için, demokrasi ve özgürlükleri için feda etmişlerdir. Bu ifade geçmişe değil Irak'a gönderme yapmaktadır, zira Tracey bir önceki satırda "şimdi", Irak'tan döndükten sonra vatanına daha çok bağlandığını ifade eder. Bu ifadeler, dolaylı

369 A.e., s. 27.
370 A.e., s. 93.

olarak medyanın Irak'a dair bakış açısını yinelemektedir. Amerikan ordusunun, Batı'nın demokratik değerlerine saldıran teröristlerin peşinde olduğu ve oraya medeniyet ve demokrasi götürdükleri düşüncesi daha önce de tartışıldığı üzere medyada sık sık yinelenen görüşler arasındadır. Tehlike altında olan Amerikan halkıdır, ordu bu saldırganlar karşısında kendisini savunmaktadır.

Benzer ifadeleri, Irak Savaşı'nda bulunmaktan gurur duyan 25 yaşındaki Sam White'dan dinleriz. Sam, Felluce'de çatışan ilk birliklerden biri olduklarını ifade etmesine rağmen, Felluce'de yaşanan olayları: "Yaptığımız bazı şeyler... Savaş pek de hoş bir şey değil tabi" ifadeleriyle dile getirirken, ülkesiyle ne kadar gurur duyduğunu coşkuyla anlatır:

> Bu benim ülkem. / Bizler dünyanın en iyisiyiz. / Aslında...
> Pek çok ülke bizden hoşlanmaz / ama genel olarak
> iyi insanları olan iyi bir ülkeyiz.
> Amerika'nın herhangi bir yerinde / Sokaklarda şöyle bir yürürseniz
> İyi insanlarla tanışıp sohbet edebilirsiniz
> Bu ülkeyi ne kadar çok sevdiğimi
> kelimelerle ifade etmem mümkün değil.[371]

Buna benzer örnekler oyunda azımsanmayacak kadar fazladır. Askerlerin kahramanlıklarına değinilen olaylar, milliyetçi duyguları pekiştirir. 37 yaşındaki helikopter görevlisi Mathhew Miller, film sahnesini aratmayacak bir olay anlatır:

> Sonra çok garip bir şey oldu.
> Askerin biri dumanların içinde çıkageldi
> Ve yakamdan yakaladı ve bir şarapnel parçası
> Burnunun önünden uçuverdi
> Ve neredeyse burnunu parçaladı
> O ise "beni merak etme askerlerime iyi bak" dedi.
> Ona benimle gelmesini söyledim
> O "hayır hayır askerlerimle gidiyorum" dedi ve
> Arkasını döndü / Dumanın içine doğru yürüdü ve yok oldu.[372]

Askerler bunun gibi pek çok kahramanlık hikayeleri anlatır. Öyle ki bu hikayeleri Irak Savaşı'na dair hiçbir bilgisi olmayan bir izleyicinin dinlemesi durumunda bu askerlerin kendi topraklarının işgal altında olduğu düşünülebilir.

---

[371] A.e., s. 18.
[372] A.e., s. 34-35.

Oyunda vatan sevgisini pekiştiren bir diğer konu ise tüm göçmen askerlerin ülkelerine minnettarlıklarını belirtmesi olur. Oyunda bacaklarını kaybetmiş olan askerlerden Tammy göçmen bir ailenin kızı olarak Amerikan ordusunda görev yapmaktan gurur duymaktadır. Tammy anlattığı dramatik hikayesinden sonra "Başka hangi ülke buna [göçmenlerin orduda görev almasına] izin verir ki?" diye sorar. Duygusal bir hikayenin ardından izleyicinin milliyetçi duyguları bir kez daha harekete geçirilir, ve demokrasi kavramı anımsatılarak işgal ile dolaylı bir ilişki kurulmuş olur.

Tammy gibi göçmen olan 25 yaşındaki Meksika kökenli Ivan Medina, savaşa ikiz kardeşiyle birlikte katılır ve kardeşi Irving'i kaybeder. Ailesi 6 yaşındayken Meksika'dan ABD'ye taşınmışlardır. "Kız kardeşim ben lisedeyken orduya katıldı. Ben ve kardeşlerim için / Bu görev bizi kabul eden ülke için minnetimizi sunmanın bir yoluydu."[373] Görüldüğü gibi kardeşini kaybettikten sonra işgali sorgulamaya başlamasına rağmen, Ivan ülkesine olan minnettarlığını belirtmeden geçemez.

27 yaşında olan Rus kökenli Alex Ressman ise bu durumu hatırlatmakla kalmaz Başkan Bush'un ziyaretini büyük bir sevinçle anlatır:

> Ha bir de! Bir gün Başkan Bush beni görmeye geldi
> Hmmm /Yanında konuşamadım bile
> Ne diyeceğimi bilemedim /Haha
> Ama bana kendimi gerçekten iyi hissettirdi
> Gerçekten güzeldi / İçeri girdi ve elimi sıktı
> Yanıma gelen herkes eldiven takmak zorundaydı
> Ama o takmamıştı / Elimi sıktı ve birkaç dakika konuştuk
> Hizmetlerim için teşekkür etti / Kim olduğumu sordu
> Ve göçmen olduğumu duyunca çok şaşırdı.[374]

Basit bir olay gibi görünen bu anekdot, ABD'nin ne kadar demokratik bir ülke olduğu vurgulayarak işgali bir kez daha Amerika'nın demokratik değerleriyle ilişkilendirilmektedir. Elbette askerlerin bu ifadeleri yadırganamaz. Sonuç itibariyle bu askerler savaşmak için eğitilmiş milliyetçi gençlerden oluşmaktadır. Bu noktada yazarın işlevi önem kazanır. Askerlerin durumlarına empatiyle yaklaşmanın yanısıra,

---

[373] A.e., s. 29.
[374] A.e., s. 97.

onların hikayelerine dışarıdan bakmak, anlatılan sorunlara daha rasyonel yaklaşmak, onları sorgulamak ve sorgulatmak yazarın görevidir.

3.3.3. Şarkiyatçı Mırıldanmalar

Oyunda askerlerin gerçekten acıklı olan hikayelerinin yanısıra, onların Iraklılara ve Irak'a dair kısa yorumlarına da yer verilir. Bu ifadeler, şarkiyatçı düşünce yapısıyla örtüşmesi bakımından ilginçtir. Örneğin bugüne kadar orduda görev yapmaktan gurur duyduğunu ifade eden Lisa Haynes, Irak'ta bulunduğu sırada askeri görevinin yanısıra, başında bulunduğu askerlerin psikolojik sorunlarıyla da ilgilenmek zorunda kaldığını ifade eder. İntihar etmek isteyen pek çok askerle konuşup onlara yardım etmeye çalışan Lisa, eve döndüğünde kendisi de psikolojik sorunlar yaşar. Tüm bu ciddi sorunları arasında Irak'a dair ilgisini çeken ve röportajda anlatma gereği duyduğu şeyler dikkat çekicidir:

> Irak'a Saddam'ın doğum gününde vardım.
> Çok değişik şeyler gördük.
> Develer vardı mesela.
> İnsana saldıran
> kocaman örümcekler vardı
> Sana yapışıp kalan
> Sonra sonra onlar böyle
> böyle düğümleniverirdi
> (*eliyle göstermeye çalışır*)
> Tam da böyle birbirlerine kenetlenirlerdi
> Ve böyle kalırlardı
> Ve işte buuuu kadar Büyük!
> Develerin sırtında yuvalanırlardı
> Onları canlı canlı yerlerdi
> Ayakta kalamayacak hele gelene kadar.[375]

Develeri ve örümcekleri büyük bir coşkuyla anlatan Lisa, bu ifadelerin sadece yarısı kadar Irak'ta gördüğü aç çocuklara değinir. Askerlerin, haremde eğlenen kadınlar, şehvet düşkünü esmer erkekler ve develerle süslü egzotik bir dünya tahayyül etmeleri ve bunları anımsatan şeylerle karşılaştıklarında oryantalist algılarının devreye girmesi şaşırtıcı değildir. Ne var ki ölen insanların, hatta çocukların arasında

[375] A.e., s. 48.

askerlerin algılarındaki bu seçiciliği, oyun yazarının fark edip oyunda işlevsel bir biçimde kullanamaması, onun da bu durumu normal karşıladığını göstermektedir.

Oyunda sadece Amerikalı askerlerin ifadelerine yer veriliyor olması, doğal olarak olayları onların bakış açısına göre değerlendirmemize neden olmaktadır. Bu durum, "biz" ve "onlar" ayrımını beraberinde getirir, zira yaşadığı patlamayı anlatan bir asker "saldırıya nasıl uğradığını" anlatmaya çalışmaktadır. Onlar "teröristlerin" peşindedir, elbette kendilerini işgalci değil kurtarıcı olarak görmektedirler. Saldıran taraf her daim Iraklılardır. Olayları aktaran taraf sadece Amerikan askerleri olduğu için bu, oyunun doğal bir sonucudur. Ivan Medina'nın anlattıkları bu duruma güzel bir örnek teşkil eder:

> Harika bir insan olduğunu düşündüğüm
> bir başçavuş da yangında yaralanmıştı.
> Ama umurunda değildi.
> Kaç ölü kaç yaralı herkes nasıl diye sorup duruyordu.
> Yardım etmek için uğraşıyordu
> Bana göre kahramanlık budur.
>
> O an tekerlekli sandalyede bir Iraklı
> Cennet ve Allah gibi şeyler haykırıyordu
> O an tek yapmak istediğim silahımı alıp onu vurmaktı.[376]

Ivan'ın kendi komutanını kahraman olarak anlatması olağandır. Oyundaki pek çok asker, üstlerinin kahramanlıklarını sık sık dile getirir. Ne var ki çatıştıkları kişiler sıradan birer düşman değildir. Bu noktada Albert Memmi'nin "Gaspçılık nasıl meşruluk kazanabilir?" sorusu akıllara gelir. Memmi bunun için iki yol olduğunu ifade eder: "Gaspçının yüce erdemlerini, böyle bir ödünü hak edecek kadar yüce olan erdemlerini göstermek. Veyahut, gasp edilenin erdemsizliklerini, böyle bir bahtsızlığa yol açmadan edemeyecek kadar derin erdemsizliklerini tekrarlayıp durmak."[377] Bunlardan ilki kahramanlık hikayeleriyle karşımıza çıkarken, ikincisi masum Irak halkı yerine daha çok saldırgan teröristlerin vurgulanmasıyla devam eder.

Bunun yanısıra bu düşman sıradan bir düşman değildir. Onu düşman sıfatını hak ettiren dinidir. Askerlerin bazı ifadeleri, medyanın birtakım şarkiyatçı

[376] A.e., s. 30.
[377] A.e., s. 68.

söylemlerinin nasıl içselleştirilmiş olduğunu ortaya koyar. Bu dini bir savaştır. Öyle ki, Ivan Medina'nın de belirttiği gibi, Allah kelimesi artık akıllarda nefret uyandırır hale gelmiştir. İşgali din ile bütünleştiren bu bakış açısı oyunda farklı biçimlerde karşımıza çıkar. 25 yaşındaki Afrikalı Amerikalı Herold Noel'in oldukça uzun olan monoloğu şu ifadelerle başlar:

> Bir şeylere inanan
> evet inanan insanlarla savaşıyorduk.
> Öldüklerinde on sekiz bakire ve öyle şeylere
> inanan insanlarla.
> Anlıyor musunuz – onlar
> Onlar tüm bunlara inanıyor.
> Yani onları nasıl öldüreceksin
> tam olarak nasıl
> yönetimi nasıl ele geçireceksin.
> İnsanların bir şeye gerçekten inandıkları bir yerde
> Hristiyan, Protestan
> ya da Yahudi ya da her neyse...
> Dinine öylesine bağlı işte öyle olunca nasıl...
> Bu dini bir savaş
> Anlıyor musunuz.[378]

Herold karşılaştığı direnişi sadece dini sebeplerle açıklamaktadır. Bu yaklaşımı çatışma bölgesinde yaşadığı olaylarla bağlantılı olabilir. Ne var ki işgalin nedenleri oyunda bilinçli olarak işlenmediği için (örneğin bu ifadelerin hemen ardından işgalin nedenlerine dair bir başka duruma ya da ifadeye yer verilebilirdi) Herold'un bu ifadeleri oyun içinde olumlanmaktadır.

Oyundaki Amerikalı askerlerin her biri birey olarak uzun uzun tasvir edilirken, karşı taraf kimliksizleştirilmekle kalmaz onların ölümünden alınan hazzın oyunda yer almasında da bir sakınca duyulmaz. Örneğin 25 yaşındaki Sam White oyunda Irak'ın işgalini destekleyen askerlerin başında gelir. Çocukluğundan beri denizci olmak isteyen Sam hayalini gerçekleştirir ve Felluce'ye giden ilk ekip arasına katılmayı başarır. Bu görevi, aldığı eğitimi sınamak olarak değerlendirir ve Felluce'de yaşadıkları şeylerin pek de güzel olmadığını ifade etmesine rağmen,[379] ilk defa birini öldürdükten sonra kendisiyle çelişen bir yorumda bulunur:

---

[378] A.e., s. 58.
[379] A.e., s. 20.

Garip bir duyguydu
Birinin canını almıştım
Ama pek de pişmanlık duyduğumu söyleyemem
Adrenalini
Gücü hissettim, bilirsiniz işte
O beni öldürmeden ben onu öldürmeyi başarmıştım.[380]

Sam savaş sonrası hiçbir psikolojik sorun yaşamadığını da ifade eder. Ne var ki onun bu soğukkanlı ifadeleri, kendi arkadaşlarının ölümü karşısında değişir. Saldırganlar, arkadaşını öldürmüştür:

IED patladı / Ve aracın zırhını delip
Kafasına isabet etti / Onun... / Onun gözünü çıkardı.
Üsse geri döndüğümüzde / Öldüğünde söylediler.
Ağlamamak için zor tuttum kendimi
Bir askerim sonuçta / Beni ağlarken görmemeliydiler
Güneş gözlüklerimi taktım / Gözlerimi açık tutmaya çalıştım
Genç bir karısı vardı / İki çocuğu vardı
Biri daha yeni doğmuştu / Berbat bir durumdu
Bugüne kadar ağlamamak için direndim
İki çocuk babasız büyüyecek
Genç bir kadın eşini kaybetti.[381]

Arkadaşının bir ailesi vardır, bir çocuğu daha yeni doğmuştur. Onu seven biricik karısı dul kalmıştır. Kimlikler belirginleştikçe empati artar. Elbette karşı taraf sadece saldırganlar yığını olarak kalır. "Sömürge insanının kişiliksizleştirilmesinin başka bir işareti de çoğulluk işareti diyebileceğimiz şeydir. Sömürge insanı asla ayrı ayrı nitelenmez, ancak anonim bir kolektiflik içinde boğulma hakkına sahiptir."[382] *Çatışma*'daki kimlikler bu biçimde şekillenir.

Bu bakış açısı, Irak Savaşı'nı şiddetle eleştiren askerlerin yorumlarında bile saptanabilir. Dave Bischel Irak hakkında Colin Powell'in söylediklerine inandığını ancak sonradan bu savaşın tamamen "yalanlara dayalı"[383] olduğunu fark ettiğini açıklar. Kendisi ise savaşa, Iraklılara aslında Amerikalıların iyi niyetli olduklarını ve "onların da kardeşleri anneleri babaları akrabaları olduğunu" bildiklerini göstermek

---

[380] A.e., s. 21.
[381] A.e., s. 21-22.
[382] Memmi, **Sömürgenin Portresi Sönürgeleştirilenin Portresi**, s. 96.
[383] Wager., a.g.e., s. 40.

için gittiğini ifade eder.[384] Bölgeye ilk vardıklarında rock yıldızları gibi karşılandıklarını ve halkın "iyi Başkan Bush, Saddam kötü, Saddam eşek"[385] diye haykırdığını anlatır. Halk, Saddam'dan kurtulmuş olmaktan mutlu olmasına rağmen bölgedeki durum kısa sürede değişmiştir:

> Ama sonra her şey değişti
> Saddam'dan kurtulmuş olduklarından memnunlardı
> Ama sonra
> "Ha bu arada sizler İsrail'i destekliyor musunuz?" diye soruyorlardı.[386]

Kendilerini kurtarıcı olarak gören askerler, kendilerinin bir yıldız gibi karşılanmasını doğal bulur. Onlar zavallı Irak halkına özgür bir yaşam sunmaya gelmiştir. Dave daha sonra her ne kadar savaşın yalanlar üzerine kurulu olduğunu fark etse de, Irak halkının siyasi meseleleri sorgulamasını uygun bulmaz. Irak halkına medeniyet ve barış getirmişlerdir, halk gerisini niçin sorgulamaktadır. Oysa Irak halkı, Dave'in bakış açısına göre, kendilerine teşekkür etmeli ve onlara sunulanlar için minnettar olmalılar. Herhangi bir konuda şikayet etmeye ya da siyasi meseleleri sorgulamaya hakları yoktur. Oysa tezin ikinci bölümünde tartışıldığı gibi, 11 Eylül saldırılarıyla ilgili Usame bin Ladin'in ABD'ye göndermiş olduğu kasette İsrail meselesi ve ABD'nin Orta Doğu politikaları ilk plandadır. Buna rağmen sonradan savaşın yalanlara dayandığına inanan Dave bile, bir Iraklının bu konuyu gündeme getirmesini uygunsuz bulur.

Bunlar doğal karşılanabilirken, bazı somut çelişkiler ciddi anlamda ironik durumlar yaratır. Örneğin daha sonra siyasete atılan askerlerden Patrick Murphy, savaşta ölen her asker arkadaşının ardından araştırma yapar. Araştırma sırasında bir suçlu olduğunu tespit ederse, o kişinin cezasını alması için elinden gelen her yola başvurur. Bu çabaları arasında en çok, radikal Şii liderlerden Shiek Moyad'ın yargılanmasını sağlamakla övünür:

> O Irak'taki en radikal Şii lider / İnsanları öldürüyor
> Amerikalıları öldürmekle tehdit ediyor
> Yapmaması gereken şeyler yapıyor / Silahları var, AK 47'ler

[384] A.e., s. 38.
[385] A.e.
[386] A.e.

> Camisinde her türlü silah var. / Bu Cenevre Sözleşmesine tamamen aykırı. / Uluslararası yasalara aykırı. / 1969 Irak ceza kanununu öğrenmek için yırtındım / Ama onu yedi yıl içeri tıkmayı başardım.[387]

Felluce'de görev yapan bir Amerikan askerinin, Cenevre Sözleşmesi'ne gönderme yapması oldukça ironik bir durum yaratır. *Felluce*'nin yazarı Jonathan Holmes, bu sözleşmeyi Amerikan ordusunun Felluce'de yaptıklarını eleştirmek için kullanırken, burada tam tersi bir durum söz konusudur. Shiek Moyad'ın sözleşmeye aykırı eylemler içinde olduğu bir gerçek olabilir, ancak bu durum ABD ile ilgili çok daha ciddi uluslararası ihlalleri ortadan kaldırmaz. ABD yönetiminin, Irak'ın işgaliyle ilgili Birleşmiş Milletler ve AB'nin onayını almak bir yana, onları açıkça tanımayan bir tutum sergilediği düşünülürse, Wager'in Murphy'nin zafer ifadelerini tekrar değerlendirmesinde fayda olduğu açıktır.

Patrick'in ifadeleri bu kadarla son bulmaz. Kendisi Irak'taki kötü adamları ortadan kaldırdığı gibi, diğer Iraklılara da nasıl davranmaları gerektiklerini de öğretir. Üstün bir medeniyetin temsilcisi olarak onlara "yedi temel kuralı" öğretir:

> Küçük sınıflarda / 600 kadar Iraklıyı eğittim.
> Görevim onlara çatışma kurallarını öğretmekti.
> Kısaca silahlarıyla ne zaman ateş edeceklerini anlatmaktı.
> Onlara ayrıca A.B.D. ve Irak Ordusuna bağlı asker olmanın
> Ne anlama geldiğini öğrettim. /Onlara Ordunun yedi temel kuralını öğrettim.
> Sadakat, Görev, Şeref, Saygı, / Özverili Hizmet, Dürüstlük ve Cesaret.[388]

Irak ordusuna geri kalmış olabilecekleri teknik bilgiler değil, medeni olmasını sağlayacak "şeref" gibi kavramların ne olduğu öğretilir. Dolayısıyla Edward Said'in ifade ettiği gibi "on dokuzuncu ve yirminci yüzyıllar boyunca Batı'da, Şark ile Şark'taki her şeyin – Batı'ya göre düpedüz aşağı olmasa da – Batı'nın ıslah edici çalışmalarına gereksinim duyduğu hükmü. . . "[389] yirmi birinci yüzyılda da geçerliliğini korumaya devam etmektedir, zira "bir tarafta Batılılar, bir tarafta Arap-Şarklılar vardır, Batılılar (belli bir sıra izlenmeksizin) akılcı, barışçı, özgürlükçü, mantıklıdırlar, gerçek değerlere sahiptirler, doğal vehimlerden uzak durabilirler, Arap-Şarklılarda ise bunların hiçbiri yoktur."[390]

---

[387] A.e., s. 79.
[388] A.e.
[389] Said, **Şarkiyatçılık**, s. 50.
[390] A.e., s. 58.

3.3.4. Savaş Karşıtı Olmak ya da Olmamak

Çatışma'da belirlenen bu özellikler*, Teröristlerle Konuşmak*'daki sorunun aynısına neden olur: oyunun ne anlatmak istediği belirsizdir. Askerlerin ifadelerinde tartışılabilecek, eleştirilebilecek ya da onaylanabilecek pek çok nokta varken, bu konular hakkında yazar çekimser kalmayı tercih etmiştir. Yazar, ifadeleri olduğu gibi sıralamış, olayları eleştirel bir gözle değerlendirmemiştir. Bir belgesel oyun olan *Çatışma*'nın tam olarak ne amaçla yazıldığı, savaşla ya da askerlerle ilgili tam olarak hangi konunun altının çizilmek istendiği belirsizdir. Douglas Wager, önsözde oyunun amacına dolaylı olarak şu şekilde değinir:

> Bu savaşı ne durdurabiliriz ne de kazanabiliriz. 'Askerleri destekleyelim' sloganı her iki tarafın [savaş yanlısı ya da karşıtı] da kötüye kullandığı bir siyasi slogana dönüşmüş durumda. Oysa onların hikayelerini dinleyerek farklılık yaratabiliriz, bu cesur ve değerli Amerikalıların her gün karşılaştıkları sorunları ve çatışmaları anlayıp onların gerçekten 'eve dönebilmelerine' yardımcı olabiliriz.[391]

Görüldüğü gibi Wager, oyunu ne savaşı eleştirmek ne de desteklemek amacıyla kaleme almıştır. Oyun, askerlerin yaşadıklarını aktararak onları anlamamızı sağlamayı amaçlar. Bu yaklaşım oyundaki askerlerden Patrick Murphy'nin görüşleriyle örtüşür: "Savaş karşıtı değilim, Savaş yanlısı da değilim, Sadece ordunun tarafındayım."[392] Bu bakış açısı Wager'ın, George Packer ve Robin Soans gibi tarafsız olduğu izlenimi verir. Ne var ki oyunda, askerlerle büyük ölçüde empati kurulduğundan, askerlerin ifadeleri olumlanan gerçekler olarak karşımıza çıkar. Bunun yanısıra ordu tarafında olmanın ne anlama geldiği ayrı bir sorudur. Sonuç itibariyle bu ordu çoğunlukla Amerikan hükümetinin aldığı kararları yerine getirmektedir.

Wager'ın yukarıdaki ifadeleri, kitabın yazarı olan Yvonne Latty'nin oyunun ilk sahnesindeki ifadeleriyle çelişmektedir:

> CNN gibi haber kanallarını açtığınız zaman
> Irak'ta neler olduğunu tartışan
> insanlar görürsünüz,

---

[391] Wager., A.e., "Introduction", s. 11.
[392] A.e., s. 80.

siyasetçiler gibi,
ama askerleri görmeyiz
ve bir asker öldüğünde gazetelerde
kısacık_şeyler karalanır
toplu bir ölüm gerçekleşmedikçe
öyle kısa bir iki laf.
Bu yüzden Irak'ta gerçekten neler olduğunu
öğrenmek istedim,
ve olup bitenleri bana dosdoğru anlatacak
insanlardan öğrenmek istedim
ve onlar da orada bulunan
askerlerden başkası değildi.[393]

Latty, röportajları Irak'ta gerçekten neler olduğunu öğrenebilmek için yaptığını ifade eder ancak, oyunda yer alan röportajlar izleyiciye bu anlamda çok az şey katmaktadır. Zaman zaman Irak'ta neler olduğuna dair kesitlere yer verilse de, oyun daha çok askerlerin kişisel trajik hikayelerine odaklanır. Anlatılan hikayelerde ortak pek çok konu ve sorun saptanabilir, ne var ki Wager oyunu bu konulardan birini ya da birkaçını vurgulayacak biçimde derlememiştir.

Oysa oyunda yazarın belli konulara dikkat çekmesini kolaylaştıracak önemli bir unsur mevcuttur. Kitabın yazarı olan Yvonne, az da olsa askerlerin dışında ifadelerine yer verilen tek kişi olarak karşımıza çıkar. Ara ara izleyiciyle konuşan Latty, röportaj sırasında başına gelen olayları aktarır ve sırası gelen asker hakkında kısaca bilgi verir. Latty'nin bu şekilde oyuna dahil edilmesi oyundaki karmaşayı ortadan kaldırabilecek bir tercih olmasına rağmen, Yvonne oyunda etkin bir biçimde kullanılamamıştır. Latty, askerlerin yaşadıkları hakkında daha gerçekçi görüşler iletilip, birtakım konuları sorgulayabilecekken, o da askerler gibi dramatik ve duygusal ifadelerde bulunmakla yetinir. Latty'nin anlattıklarının, izleyiciyi duygusal olarak bir sonraki sahneye hazırlamak dışında hiçbir işlevi yoktur. Örneğin Oklahoma'da yaşayan Lisa ile röportaj yapmaya giden Latty, Lise ile buluşmasını uzun uzun anlatır:

Yvonne: Lisa Oklahoma'da yaşıyordu / onunla röportaj yapabilmek için
onu birkaç kez aramıştım . . . benim Oklahoma dışında kaldığım
otelde buluşmaya karar verdik . . .
bunun büyük bir sorun olmadığını ifade etti
Tamam / ben de eminsin değil mi sorun yok yani dedim

[393] A.e., s. 13.

> Bak istersen ben gelebilirim dedim / ama o yok yok gerek yok dedi
> Ben gelirim. / Elçilik süitinde kalacaktım
> Otele vardığında / Onu aradım ve dedi ki
> Ok Yvonne, yarın sabah sekizde oradayım
> Erken yatsan iyi olur
> . . .
> Ben de tamam dedim /her neyse
> Sabah erkenden kalktım / hatta oldukça erken
> Altı gibi / hazırlandım /bekledim / bekledim
> bekledim / bekledim
> ve en sonunda Lisa'yı aradım.
> Geliyorum geliyorum dedi
> bir işim çıktı sadece / Geliyorum dedi
> Telefonu kapattım. / Bekledim bekledim
> bekledim. / Gece on oldu ve hala bekliyordum.
> Lisa saat on birde geldi.[394]

Yvonne'nin yukarıda kısaltılarak aktarılmış olan uzun monoloğu, Lisa'nın kısa süre sonra yaptığı bir açıklamayla anlam kazanır. Lisa savaştan sonra psikolojik sorunlar yaşamaya başlamıştır ve bu sorunlardan birisi de tüm işlerini sürekli ertelemesi olmuştur. Eskiye göre daha yavaştır ve daha unutkandır, röportaja da bu yüzden geç kalmıştır. Ne var ki, Lisa'nın kendi açıklaması yeterince hatta fazlasıyla uzun ve açıktır. Yvonne'nin anlattıkları seyirciye ekstra bir şey katmayıp, aynı meseleyi farklı bir biçimde tekrar ettiğinden oyunu sadece biraz daha monotonlaştırır.

Sonuç olarak *Çatışma*'nın "belgesel oyun" olarak tanımlanmasına neden olan tek etken, oyunun tümüyle röportajlara dayalı olmasından kaynaklanır. Trajik hikayelerle askerler ile empati kurulur ve işgalin siyasi boyutlarıyla askerlerin yaşadıkları asıl sorunların nedenleri silikleşir. Askerlerin hiçbir ifadesine dışarıdan bakılmaz. Iraklılara ya da işgale dair önyargılı bir yorum yapıldığında ya da Allah diye bağıran bir adamın kafası uçurulmak istendiğinde, izleyiciye empati kurulan askerleri onaylamak düşer. Oyun ne işgale ne de askerlerin somut sorunlarına dair belirli bir bakış açısına sahip değildir. Oyun yazarı duygusal hikayeler sayesinde askerlerin desteklenmesi gerektiğini ima eder. Bu anlamda Charles Giuliano'nun eleştirisi son derece yerindedir:

> Oyunda askerlerin vatan sevgisi ve görevlerine olan bağlılıkları hiç durmadan yinelenir. . . . Amerikalılar evlerinde huzurlu ve mutlu yaşayabilsin diye düşmanlarla ve teröristlerle savaşırlar. Elbette bu, son derece basit ve saf bir bakış açısıdır. Irak ve Afganistan'daki savaş çok daha derin ve karmaşık bir

[394] A.e., s. 46-47.

> yapıya sahiptir, açgözlülük, siyasi hırslar, yalanlar ve propagandayla örülüdür. . . Oyun, Irak Savaşı'na karşı da çıksanız askerleri desteklemenizi ister. İddialı bir mesaj.[395]

Wager, hiçbir meseleyi derinlemesine sorgulamadığı bir oyunda, izleyiciden gerçekten de "iddialı" bir istekte bulunmaktadır.

3.4. Felluce – Jonathan Holmes

Bu dönem yazılan belgesel oyunların arasında, yazarın görüşlerini net olarak sergilediği, elindeki materyali görüşünü en iyi şekilde destekleyecek biçimde bir araya getirdiği oyunlar da mevcuttur. Bu oyunlardan özellikle *Felluce* kullanılan kaynakların zenginliği bakımından en başarılı belgesel oyunlardan bir tanesidir.

---

[395] Giuliano, Charles., "In Conflict at Culture Project in New York", **Maverick Arts Magazine**, 1 Oct. 2008, (Çevrimiçi) http://www.maverick-arts.com/cgi-bin/MAVERICK?action=printView&section=articles&issue=468, 1 Şubat 2011.

İncelenen diğer oyunların zayıflıklarının nasıl ortadan kaldırılacağına örnek teşkil etmesi bakımından, son olarak Jonathan Holmes'un *Felluce* adlı oyunu incelenecektir.

Felluce, Bağdat'ın yaklaşık 70 km batısında bulunan, çoğunlukla Sünnilerin yaşadığı bir şehirdir ve Irak'ta Baas Partisi'nin güçlü olduğu yerlerden biri olarak bilinir. Irak'ın işgalinden sonra en sert ve en kanlı çatışmalar bu bölgede yaşanır. Saldırılar, Nisan 2004'te dört Amerikalı güvenlik görevlisinin öldürülmesiyle artmış, Kasım 2004'te ise Ebu Musab Zerkavi'nin yakalanması amacıyla şehir Amerikan ordusu tarafından kuşatılmıştır. Bu çatışmaların bedelini en ağır ödeyen ise Felluce halkı olmuştur. Hastanelerin, okulların, elektrik santrallerinin yok edildiği şehirde, Amerikan ordusu direnişçi avına çıkma bahanesiyle kadın çocuk demeden sivillere saldırmıştır. Felluce'de yaşanan bu insanlık dışı durum basında yeteri kadar gündeme gelmezken, demokratik değerleriyle övünen pek çok ülke olaylara kayıtsız kalmayı tercih etmiştir.

İngiliz yazar ve yönetmen Jonathan Holmes, işgalin yeteri kadar gündeme gelmeyen yönlerini ve özellikle sivillere verdiği hasarı, farklı kaynaklara dayanarak *Felluce* adlı belgesel oyunda gözler önüne serer. Holmes'un Felluce'de yaşananları birebir anlatma gibi bir iddiası yoktur. Oyun izleyicinin dikkatini belli konular üzerine çeker. Holmes oyunun giriş bölümünde bu duruma dikkat çeker ve Felluce gerçeğinin belgesel bir oyunda bile, olduğu gibi yansıtılamayacağını iddia eder. Böylesi bir amaç için düzyazının daha işlevsel olduğunu, çünkü tiyatroda olayların detaylı tasvirinin yapılamayacağını ve sınırlı zaman yüzünden kanıtların bir kitapta olduğu gibi kapsamlı sunulamayacağını ifade eder. Yazar, seçilen oyunculardan, dekor ve ışığa kadar yapılan her tercihin bizleri gerçek hayattan biraz daha uzaklaştırdığını düşünmektedir. Öyle ki, tüm bu ögeler gerçeğe ne kadar yakın seçilirse seçilsin, işgal altında olan bir şehirde yaşananların sahnede olduğu gibi aktarılamayacağını, dolayısıyla böylesi bir gerçeklik yaratmaya çalışmanın anlamsız olduğunu iddia eder.[396] Holmes'un bu yaklaşımı Weiss'ın tezin birinci bölümünde bahsedilen açıklamalarıyla benzerlik gösterir. Weiss, Auschwitz'i olduğu gibi anlatan, gerçekçi ve derin karakterlerin olduğu bir oyun yazmaya hazır olmadığını

[396] Holmes, Jonathan., **Fallujah : Eyewitness Testimony from Iraq's Besieged City**, London, Constable, 2007, s. 141-142.

belirtmiştir. Böyle bir şeyin kendisine göre olanaksız olduğunu ifade eden Weiss için[397] öncelikli olan yaşanan insanlık dramını oluşturan sistemin tespit edilmesidir. Görüldüğü gibi Weiss ve Holmes, belgesel oyunları sadece birtakım olayları anlatmak için değil, olayların altında yatan nedenleri deşifre etmek için kaleme almışlardır.

Bu yaklaşımın temelinde, daha önce tartışılmış olan tarafsızlık meselesi yatmaktadır. Holmes, Felluce'de yaşanan olayları aktarmakla kalmaz, bu olayları eleştirel bir biçimde ele alarak yaşananların nedenlerini izleyiciye sorgulatır. Holmes'un bu yaklaşımı, onu George Packer ve Robin Soans gibi belgesel oyun yazarlarından farklı kılan en temel özelliğidir. Holmes, Felluce konusundaki tavrını açıkça ifade eder: " . . . bana göre bu tür olayların [Felluce'nin kuşatılması] ahlaki boyutlarına dair bir tutum sergilememek, sorumluluktan kaçmaktır ve bu hiç de etik değildir." [398] Görüldüğü gibi Holmes, belgesel oyun yazarlarının "polemikten uzaklaşmasını" değil, polemiğin en can alıcı noktasında durması gerektiğini vurgular. Bunun yanısıra "objektiflik iddiasında" olmadığının altını çizer ve tarafsız olduklarında ısrar eden oyun yazarlarıyla ilgili önemli bir yorumda bulunur: " . . . burada belirtmeden geçemeyeceğim, uygulayıcılarının [belgesel oyun yazarlarının] itirazlarına rağmen, herhangi bir oyunun tarafsız olması mümkün değildir"[399] der. Tezin birinci bölümünde tartışıldığı üzere, belgesel oyunlarda tarafsızlık söz konusu değildir. Burada bahsedilen objektiflik, kaynakların kullanımıyla ilgilidir. Elde edilen kaynaklar, değiştirilmeden etik bir biçimde kullanılmalıdır. Holmes, bu sorumluluğu da göz ardı etmez. Kendisi objektiflik iddiasında olmasa da, "kaynaklarını etik bir sorumlulukla"[400] değerlendirdiğini ifade eder.

Görüldüğü gibi Johathan Holmes, daha önce oyunları incelenen belgesel oyun yazarlarından farklı olarak, görüşlerini oyunlarında açıkça belirtip eleştiri oklarını cesurca kullanmıştır. Her materyal, eleştirilmek istediği konu doğrultusunda bir ağ örercesine kullanılıp şekillendirilmiştir. Bu anlamda diğer üç oyun, *Felluce*'ye kıyasla son derece zayıf kalmaktadır. George Packer, Amerikalılarla işbirliği yapan Iraklıların içine düştüğü durumu eleştirirken, yazarın işgal konusundaki tutumu

[397] Munk, Erika, Peter Weiss and Paul Gray., a.g.e., s. 110.
[398] Holmes, a.g.e., s. 144-145.
[399] A.e., s. 144.
[400] A.e., s. 142.

belirsiz kalmıştır. Robin Soans ise hem teröristlerin hem de kurbanların ifadelerine yer vererek kendisine tarafsız bir yer edinmeye çalışmıştır ancak incelendiği üzere özellikle Müslümanlara değindiği bölümlerde bu konuda tam anlamıyla başarılı olamamıştır. *Çatışma*'da ise materyalin Wager tarafından hassasiyetle kullanıldığı söylenemez. Oyunda, Yvonne Latty'nin kaleme aldığı *In Conflict* kitabındaki röportajların bazıları seçilerek peş peşe sıralanmıştır. Her sahne kendi içinde bütünlük oluştururken, bu sahnelerin birbirleriyle dikkate değer bağlantıları yoktur. Oysa materyalin nasıl bir araya getirildiği kritik bir süreçtir, bu yüzden Holmes her belgesel oyunda, gerçek hayatta peş peşe yaşanmamış olayların nasıl bir araya getirildiğine dikkat çeker.[401] Bu süreç içerisinde ciddi tercihler yapılması gerekmektedir. *Felluce*'yi başarılı kılan en önemli özelliklerinden biri de materyalin ustalıkla bir araya getirilmesidir. Birbirinden çok uzak gibi görünen olaylar, peş peşe dikkatle sıralandığında, tek başlarına ilettiklerinden çok daha komplike anlamlar üretirler.

Felluce'de de diğer iki oyunda olduğu gibi belli bir olay örgüsü yoktur, bu durum Holmes'un yukarıda bahsedilen başarısıyla çeliştiği izlenimi verse de, bu özellik oyunu daha hareketli kılarken, aslında materyalin diğer oyunlara kıyasla ne derece titizlikle bir araya getirildiğini ortaya koymaktadır.

Oyuna genel olarak bakıldığında, *Felluce* kuşatmanın nedenlerini sorgulayan demeçlerle başlar, kuşatma sırasında tartışmalara neden olan birtakım konuları irdeler ve nihayetinde Felluce'de yaşananların somut sonuçlarını istatistiklerle ortaya koyar. İzleyicinin odaklandığı tek bir sorun ya da çatışma söz konusu değildir. Her sahnede, Felluce'yi temel alan farklı konular gündeme gelir. Buna rağmen sahneler arası kopukluk hissedilmez. Olaylar ve kişiler bir sonraki sahnede farklı yöntemlerle birbirlerine bağlanır. Bu anlamda Sasha karakteri işlevsel bir biçimde kullanılır. Gerçek bir kişiyi temsil etmeyen, birkaç kişinin/gazetecinin sentezlenmesiyle oluşan Sasha gazetecidir ve araştırmalarıyla izleyiciyi farklı kişilerin açıklamalarıyla baş başa bırakır.

Net bir olay örgüsüne sahip olmaması bakımından oyunun yapısal olarak, *Teröristlerle Konuşmak*'a benzediği söylenebilse de, arada ciddi farklar mevcuttur.

---

[401] A.e., s. 141.

Soans, zaman zaman başarılı sahne geçişleri kullanmış olsa da, sahneler arası bağlantılar daha önce örneklendirildiği gibi zayıf kalmıştır. Oysa Holmes, röportajlardan elde ettiği materyali Soans'dan çok daha başarılı bir biçimde bir araya getirmiştir. Her sahne bir diğerinin anlamını doğrudan ya da dolaylı olarak destekleyici ya da sorgulatıcı niteliktedir. Oyun bir bütün olarak değerlendirildiğinde oldukça başarılı bir bütünlük oluşturulmuştur. Holmes'un materyali nasıl bir araya getirdiği ilerleyen bölümlerde detaylı olarak örneklendirilecektir.

Holmes'un bu konudaki başarısında, kaynak zenginliğinin büyük payı vardır. Diğer oyunlara kıyasla *Felluce*'de, daha çeşitli kaynak kullanılmıştır. Belgelerin yanısıra, *İhanet*, *Teröristlerle Konuşmak* ve *Çatışma*'da olduğu gibi röportaj tekniğinden de faydalanılmıştır. Ne var ki *Felluce*'de kullanılan röportajlar farklı gazeteci ya da kişilerden derlenmiştir. Savaş ve şiddetle mücadelesini uzun yıllar sürdüren Oxford Araştırma Grubunun kurucusu İngiliz asıllı Scilla Elworthy'nin kaleme aldıkları, oyunun temel kaynakları arasındadır. Elworthy, savaş karşıtı çalışmalarından dolayı Nobel Barış Ödülü'ne üç kez aday gösterilmiştir. Diğer önemli bir kaynak ise Bristol'lu avukat ve yazar Jo Wilding olur. Wilding 2001 yılında Irak'a gider ve yaşadıklarını blogunda kaleme alır. (www.wildfirejo.blogspot.com ve www.bristolfoe.org.uk/wildfire) Oyunda Sasha karakteri olarak geçen gazetecinin çoğu ifadesi, Irak'ta "unembedded" yani "iliştirilmiş" değil bağımsız olarak görev yapmış Amerikalı gazeteci Dahr Jamail'e aittir. Bu önemli kaynakların yanısıra Eliot Weinberger'ın *What I heard about Iraq* kitabı, George Monbiot *War Without Rules* makalesi Holmes'un faydalandığı kaynaklar arasındadır. Holmes oyunun başında tüm bu kaynakların yanısıra, Cenevre Sözleşmesi'nin Irak'la ilgili kısımlarına yer vererek olayları hukuki bir bakış açısıyla ele aldığının altını çizmiştir. Kullanılan kaynakların büyük bir kısmına olduğu gibi yer verilirken, istendiği takdirde bu kaynaklara nasıl ulaşılabileceği de açıklanır. Dolayısıyla, Holmes'un oyunu şekillendirirken ne tür tercihler yaptığı rahatlıkla anlaşılmaktadır. Bu anlamda *Felluce* incelenen diğer oyunlara kıyasla daha şeffaf bir yapıya sahiptir.

Felluce'yi diğer üç oyundan farklı kılan diğer bir diğer unsur ise olayların sahnede temsil edilme biçimidir. Yazar, oyununun pek çok sahnesi için net direktifler yazmıştır. Buradaki temel amaç dördüncü duvarı ortadan kaldırmaktır. Bu dönem

yazılan pek çok belgesel oyunda oyuncu, seyirci ile belli bir mesafeden konuşmasına rağmen, belgesel oyunların çoğunda seyirciyi oyunun bir parçası olarak görmez. Oysa *Felluce*, seyirciyi her sahnede oyuna biraz daha dahil eder. Oyun Felluce'nin dışında başlar ve izleyici zamanla kuşatmaya dahil olur. Oyuncular zaman zaman seyircilerin arasına karışır, bazen çevresinde oynar, bazı meseleler ise televizyondan hem izleyici hem de oyuncular tarafından birlikte izlenir. Özetle, Holmes dördüncü duvarı diğer belgesel oyunlardaki gibi sadece oyuncuların izleyici ile konuşmasıyla değil, seyirciyi oyunun bir parçası haline getirerek kırar.

Görüldüğü gibi *Felluce*, geleneksel bir yapıya sahip değildir. Dolayısıyla sahnelerin birbirine nasıl bağlandığı örneklendikten sonra, oyunun temel aldığı belli konu başlıkları üzerinde durulacaktır. Bu başlıkların çoğu daha önce incelenmiş oyunlarla benzerlik gösterirken, Holmes'un eleştirel yaklaşımı ve materyalin bir araya getirilme biçimi sayesinde diğer oyunlarda karşımıza çıkan çelişkiler ya da şarkiyatçı anlatılar *Felluce*'de karşımıza çıkmamaktadır.

3.4.1. Adım adım Felluce

Oyun Felluce'nin kuşatılmasından önce başlar, kuşatma sırasında yaşanan olayları ve sonrasında şehrin içinde bulunduğu durumu anlatır. Condoleezza Rice'ın birinci ve son sahnedeki konuşmaları dışında, oyunda yer alan olayların hepsi şiddetli çatışmaların yaşandığı Nisan – Kasım 2004 tarihleri arasında Felluce'de geçer.[402] İlk sahne o dönemin Dışişleri Bakanı Condoleezza Rice'ın El-Cezire ile yaptığı röportaj ile başlar. Rice bu röportajda işgalin amacının "bölgeyi" ve "Irak halkını korumak" olduğunu vurgular. Kitle imha silahları konusunda endişe duyduklarını ve ABD'nin Irak halkını değil, rejimi hedef aldığını ifade eder.[403] Holmes, oyunun ilk sahnesinde Rice aracılığıyla ABD'nin işgale dair iddialarına yer verir. İlk değerlendirmede diğer sahnelerden kopuk olduğu düşünülebilen bu sahne, oyunun bütünü içinde değerlendirildiğinde son derece önemli bir işleve sahiptir. Oyun ilerledikçe Felluce halkının çektiği zulüm gözler önüne serildiğinden Rice'ın ifadeleri inandırıcılığını yitirir ve Rice'ın oyunun sonunda yer alan ikinci monoloğu izleyici tarafından daha eleştirel bir bakış açısıyla değerlendirilir.

Bu kısa röportajdan sonra, Felluce'ye 2004 yılında ikinci kez saldırılmasına neden olan olay gündeme gelir. 31 Mart 2001 tarihinde Amerikalı dört güvenlik görevlisi öldürülmüş ve bu kişilerin cesetleri Felluce sokaklarında sürüklenip asılmıştır. İkinci sahne izleyiciye, 3 Nisan 2004 tarihinde bu konuyla ilgili yapılan basın toplantısından bir kesit sunar. Bu sahne oyuncular tarafından canlandırılırken aynı zamanda sahnede bulunan tv aracılığıyla da gösterilir. Basın toplantısında açıklamada bulunan Büyükelçi, sert bir dille bu saldırının hesabının verileceğini söyler ve ordu adına konuşan General şehri kontrol altına alacaklarını bildirir. Böylece Felluce'ye yapılacak olan saldırının ilk gerekçelerini Amerikalı yetkililerden öğrenmiş oluruz. Yetkililerin verdiği mesaj, Felluce'deki kaosu saldırgan Iraklıların başlattığı ve bu duruma Amerikan ordusunun bir an önce son vereceği yönündedir. Ne var ki bir sonraki sahne, Felluce'deki olayları iki Iraklı yardım görevlisi olan Rana ve Ahrar'ın gözünden görmemizi sağlar. Basın toplantısından bu yeni sahneye geçiş basit ancak izleyiciyi de oyuna dahil olduğunu hissettiren bir biçimde

[402] A.e., s. 147-149.
[403] A.e., s. 156-159.

gerçekleştirilir. General ve Büyükelçi ile yapılan basın toplantısını, Rana ve Ahrar seyircilerin arasında televizyondan izlemektedir. Toplantı bittiğinde ekran kararır, Rana ve Ahrar Felluce'nin kuşatılmasına dair düşüncelerini dile getirirler. Rana, görevinin kuşatılmış şehirlere gidip Amerikalılarla anlaşıp şehirde bulunan halka ve yaralılara yardım etmek olduğunu anlatır. İngiliz ve Amerikalı arkadaşlarının yardımıyla kontrol noktalarından geçip insanlara yardım ulaştırmaya çalışmaktadır. Görevinden kısaca bahsettikten sonra Felluce'deki direnişin aslında nasıl başladığına dair çok çarpıcı açıklamalarda bulunur:

> **RANA:** . . . Direniş, mayıs ayında okulda gerçekleştirilen barışçıl bir protesto gösterisinden sonra başladı. Amerikalılar protesto sırasında yirmiye yakın kişiyi öldürdüler. İşte her şey böyle başladı. Oysa Felluce, tarihinde bu tür direnişler göstermiş bir şehir değildir. Felluce'nin Saddam için savaştığı söyleniyor ama bu doğru değil – hatta Felluce 90'larda Saddam'a ve darbeye karşı olanların merkeziydi. Felluce durup dururken direnmeye başlamadı.[404]

Rana'nın bu açıklamasından sonra benzer bir görevde çalışan arkadaşı Ahrar, Irak'ın bugünkü durumuyla ilgili yorumda bulunarak Irak halkının bitmeyen mağduriyetine parmak basar:

> **AHRAR:** Saddam yönetimi sürerken evimize baskın yapılırdı, evet yapılırdı ama en azından kapımızı çalıp içeri girerlerdi. Amerikalılar geldiğinde kapımızı tekmeleyip evlerimize girdiler. Şimdi ne olacak? Gidip oy verip, havaya uçurulma riskini mi göze alalım ya da Amerikalılarla işbirliği yapıp isyancılar tarafından öldürülelim mi? Niçin? Demokrasi için mi? Dalga mı geçiyorsunuz? Bildiğim tek şey Felluce'de tsunami yaşanmış gibi. Kuşatmadan sonra fazla aile kalmamıştı, bu insanların hiçbir şeyi kalmadı. Yaşanan çile ve ızdırabı hayal bile edemezsiniz. Amerikalılar şehre girmemize izin verdiklerinde insanlar bir battaniye için birbirlerine saldırır hale gelmişlerdi.[405]

Bu açıklamalardan sonra televizyon ekranı tekrar açılır ve haberleri izlemeye devam ederler. Rana ekranda bir kez daha belirir, şahit olduğu bir olayı anlatmaya başlar. Sahne geçişleri bu gibi tekniklerle gerçekleştirilir. Basın toplantısıyla şehrin kuşatılacağı bildirilmesinden sonra izleyici adım adım çatışmanın içine doğru sürüklenir. Oyun bu süreç içerisinde Felluce'de yaşanan pek çok konuyu ele alır. Bu konulardan en öne çıkanı tezin ikinci bölümünde tartışılan medya olur.

---

[404] A.e., s. 162.
[405] A.e.

Jonathan Holmes, medyanın tutumunu, hangi konuların gündeme getirilmediğini ve buna sebep olan sansürü, somut örneklerle sahneye taşır. Dördüncü sahnede Rana yakın zamanda yaşadığı bir olayı anlatarak gerçeklerin medya tarafından nasıl gizlendiğinden bahseder:

> **RANA:** Garip bir şekilde, kuşatmanın son günlerinde bazı kişiler caddelerde temizlik yapıyordu, ben de ne oluyor böyle diyordum. Kamyonlar toprağı temizliyor ve temizlik için su getiriyorlardı. Askerler çocuklara oyuncak dağıtıyordu. Arabayla biraz daha ilerlediğimizde CNN ekibinin tüm bunları çektiğini gördük, Amerikalılar bu görüntüleri izleyecekti! Caddeleri temizleyip çocuklara oyuncak dağıtan askerler![406]

Rana, ordu ile medyanın işgal konusundaki dayanışmasının insanları nasıl yanılttığını basit bir örnekle ortaya koyar. Medya tarafından dünyaya yansıtılanlar ile gerçekler arasındaki uçuruma şahit oluruz. Örtbas edilen konular bu kısa örnekle sınırlı kalmaz. Oyunda, Felluce'nin kuşatılmasına neden olan dört Amerikalı güvenlik görevlisinin öldürülmesi hakkında medyanın görmezden geldiği önemli bir konu olan askeri güvenlik şirketleri gündeme gelir.

Felluce'nin kuşatılma gerekçesi, dört Amerikalı askerin öldürülmesi olarak gösterilir. Ne var ki bu kişilerin Amerikan sivil güvenlik şirketi Blackwater Security Consulting çalışanları oldukları üzerinde fazla durulmaz. Mart 2004'te Irak'ta dört Amerikalı asker öldürülür ve cesetleri Felluce'de asılır. Bu görüntüler Amerika'da büyük yankı uyandırır ve ABD yönetimi Felluce'ye tarihin en vahşi saldırılarından birini başlatır. Bu konunun oyunda nasıl işlendiğine geçmeden önce olayların medyada nasıl gündeme geldiğine değinilecektir.

Bu konuyla ilgili çoğunluğun düşüncelerini *New York Post* yazarı Rupert Murdock özetler. Rupert, Amerikalıların öldürülmesini coşkuyla karşılayan Iraklıları "haydut" "vahşi" ve "soğukkanlı cani barbarlar" olarak nitelendirirken, *Washington Times* ise olayı kutlayan topluluğun "barbarca bir orgi" içinde olduklarını yazar. L. Paul Bremer ise saldırıyı "insani değerler ile barbarların çatışması" olarak değerlendirir. Özellikle hükümet yanlısı olarak bilinen Fox'un haber sunucusu "hadi bu şehri yerle bir edelim" şeklinde intikam çağrıları yapar.[407] İnternette ise daha

---

406 A.e., s. 163.
407 Carr, Matt., "The Barbarians of Fallujah", **Race and Class**, 50:21, 2008, s. 22.

saldırgan tepkiler söz konusudur. Ronald Reagan'ın danışmanlığını yapmış olan Jack Wheeler "Fallujah delenda est" yazısında çekinmeden şu önerilerde bulunur:

> Felluce yok edilmeli. Mecazi olarak değil, şehrin tümü, her bir kişi, kadın ve çocuklar dahil, bu insanlara 24 saat vermeli ve kamplara ya da diğer köylerdeki ailelerinin yanlarına gönderilmeli, nereye olursa artık . . . Tüm şehir B-52'lerle yerle bir edilmeli . . . Felluce yeryüzünden tümüyle silinmeli.[408]

Matt Carr'a göre bu fanteziler, sadece Blackwater çalışanlarının korkunç bir biçimde öldürülmesinin bir sonucu oluşuvermemiştir. Bu fantezileri, Iraklıları barbar ilan eden, hepsinin ortadan kaldırılması gerektiği fikrini benimseyen ve kendilerini doğal olarak üstün bir medeniyetin temsilcileri olarak görenlerin "küstah sanılarının"[409] bir ürünü olarak görür.

Matt Carr'ın da belirttiği gibi medya bu konuya son derece irrasyonel tepkiler verir, intikam çanlarının sesi kısa sürede duyulur. Holmes bu konuyu çok daha farklı bir boyuttan ele alır. Bu konunun işlendiği sekizinci sahnede, Blackwater ile ilgili çarpıcı gerçeklere değinilir. Bu sahnede Sasha bir rapor hazırlamaktadır ve yazdıklarını aynı zamanda seyirciye okumaktadır. Sasha'nın bu uzun monoloğunda, General ve Büyükelçi'nin öldürülen Amerikalılarla ilgili yukarıda değinilen açıklamalarında bahsetmedikleri birtakım bilgiler aktarılır: Öldürülen Amerikalıların Amerikan ordusu için değil, Blackwater Security Consulting şirketi için çalıştıkları belirlenir. Bu şirket, 35.7 milyon dolarlık ihaleyi kazanmış ve 10,000 kadar askeri eğitme görevini üstlenmiştir. Şirket, Güney Afrika ve diğer ülkelerden paralı askerler temin edip bu askerlere günlük 1000$ ödemektedir. Oysa Amerikan ordusuna bağlı askerler bu ücretin biraz fazlasını ancak bir ayda kazanmaktadır. Tarihte, oluşturulmuş en büyük özel ordu olarak yerini alan bu ordu, Amerikan ordusundan sonra, Irak'taki en büyük askeri güç durumuna gelmiştir.[410] Sasha'nın tüm bu bilgileri detaylı olarak aktarmasının nedeni, bu ordunun hiçbir hükümet ya da ideolojiye hizmet etmiyor olmasından kaynaklanır. Bu ordu, para karşılığı insan öldürmesi için eğitilmiş kişilerden oluşmuştur. Dolayısıyla bu askerler en fazla

---

[408] Wheeler'dan alıntılayan Carr, Matt., a.g.e., s. 23.
[409] Carr, a.g.e., s. 24.
[410] Holmes, a.g.e., s. 171.

parayı kim verirse onun için çalışırlar. Özelleştirme sonucu oluşan bu gibi ordular, savaşlarda insanlık dışı olayların artmasına neden olmaktadır. Bunun nedeni ise:

> Geleneksel ordularda bulunan askerlerin davranışları ile askeri şirketlerde bulunan askerler arasındaki farklılıklar savaş bölgesinde sorun hâline dönebilmektedir. Askeri hiyerarşiden uzak olmaları bu sorunların temelini teşkil etmektedir. Her ne kadar genelde eski askerlerden oluşsa da askeri şirketlerin çalışanları risk arttığında güvenilir olmaktan çıkabilmektedirler. Özellikle kendilerini insan hakları kuralları ve Uluslararası İnsani Hukuka bağlı hissetmemeleri çatışma esnasında temasın daha vahşi olmasına neden olmaktadır. Bunun temel nedeni, savaş müteahhitlerinin hangi hukuk kurallarına tabi oldukları hususunun karışık olmasıdır. Söz gelişi Irak'ta bulunan Amerikan ordusuna bağlı şirketlerin çalışanlarının ne görev aldığı Irak Hükümetinin, ne de sözleşme imzaladığı Amerikan devletinin hukuk kurallarına tabi olmaması karmaşa yaratabilmektedir. Aslında askeri şirketlerin çalışanları askeri emir komuta zincirine bağlı değillerdir ve onları bağlayan tek kural iş akitleridir. Bu durum ise vahşetin yanı sıra muharebe alanında özel askeri şirketlerin faaliyetlerinden kaynaklanan komuta kontrol ve koordinasyon karmaşasını ortaya çıkarmaktadır.[411]

Görüldüğü gibi Blackwater gibi özel güvenlik şirketleri uluslararası hukukta boşluklar olduğu için rahatlıkla barbarca faaliyetler sürdürebilmektedir. Holmes'un dikkat çekmek istediği nokta da bu "sözleşmeli" askerlerin, medya tarafından "kiralanmış silah olmaktan" çıkarılıp "batı medeniyetinin en cesur askerleri"[412] durumuna getirilmiş olmasıdır.

Blackwater Security Consulting, Sasha'nın okuduğu raporla gündeme geldikten sonra, anlatılanları dinleyen kameraman kısa ancak önemli bir yorumda bulunur: "Harika Sasha. Başarılı bir iş çıkarmışsın ama bunları kullanamayız."[413] Bu konunun gündeme getirilmesi olası değildir. Hatta Sasha bu raporu hazırlarken etrafta dolaşan rahip, bu bilgilerin kullanılıp kullanılmayacağını sorunca, Sasha durumun vahametini bir kez daha dile getirir: "Hayır yayınlamazlar. Daha... tutkulu bir şey isterler. En son, Rebecca Loos'un bir domuzla mastürbasyon muhabbeti benim haberime tercih edilmişti . . ."[414] Medya işgal konusunda tek sesliliğini sürdürürken, halk magazin haberleriyle oyalanmaktadır. Bu sahneler, medyanın içine düştüğü durumu somut olarak ortaya koyar.

---

411 Yalçınkaya, Haldun., "Özel Askeri Sektörün Oluşumu ve Savaşların Özelleşmesi", **Ankara Üniversitesi SBF Dergisi**, 61:3, s. 272-273.
412 Carr, a.g.e., s. 23.
413 Holmes, a.g.e., s. 171.
414 A.e. s. 172.

Sasha'nın isyan ettiği sansür, on üçüncü sahnede yer alan basın toplantısında bir kez daha sorgulanır. 6 Nisan 2004 tarihinde Bağdat'ta yapılan basın toplantısında gazeteciler General'i soru yağmuruna tutar. Uluslararası desteğin kesilmesi konusuyla başlayan toplantı, sansür meselesiyle devam eder. General'e öncelikli olarak, İspanya'nın askerlerini bölgeden çekmesi hakkındaki yorumları sorulur. General ısrarla pek çok müttefikleri olduğunu ifade eder. Gazetecilerin ve özellikle Sasha'nın özel birlikler dışında kaç ülkenin asker gönderdiği konusunda net bir sayıda ısrar etmesi üzerine, General desteğe ihtiyaçları olmadığını açıkça dile getirir: " . . . Bak bundan iki sene sonra bizi destekleyen sadece İngilizler olabilir. Hatta belki yalnız bile kalabiliriz. Bunun benim için bir sakıncası yok. Biz Amerikayız.[415] Bu konuya son noktayı koyan General, kendisini çok daha sert bir tartışmanın içinde bulur:

> **General**: El Cezire yalan ve tehlikeli haberler yaptı. Bu kanal nefreti körüklüyordu ve kapatılması gerekiyordu.
>
> **İkinci Gazeteci**: Peki ya diğerleri?
>
> **General**: Bakın, Amerikalıları kadın ve çocuk öldürürken gösteren kanallar yasal kaynak değildir.
>
> **İkinci Gazeteci**: Peki eğer insanlar bu tür haberlerle karşılaşıp burada olup bitenleri görürlerse onlara ne söyleyelim?
>
> **General**: Kanalı değiştirmelerini söyleyin.
>
> **İkinci Gazeteci**: General, Amerikan birlikleri geçen hafta Fransız gazetecileri alıkoyup gözlerini ve ellerini bağlayıp birer savaş esiri gibi davrandı, bu konuda ne diyeceksiniz?
>
> **General**: İddiaların yalan olduğunu.
>
> **İkinci Gazeteci**: Birlikler yaptıkları rezillikleri gazetecilerin kameralarıyla çekmişler. Çekilenler Fransız televizyonunda yayınlanmış.
>
> **General**: Yorum yok.
>
> **İkinci Gazeteci**: Haber ajanslarını susturmak için ne kadar ileri gidersiniz? El Cezire'yi bombalar mısınız mesela?
>
> **General**: Başka soru almıyorum.[416]

[415] A.e., s. 177.
[416] A.e., s. 177-178.

Daily Mirror gazetesi, Nisan 2004 tarihinde ABD Başkanı Bush'un Blair'e, Washington'da El-Cezire televizyonunun Katar'daki merkezini bombalamayı önerdiği ancak Blair'in bunu kabul etmediğini haber yapar.[417] Söz konusu görüşmenin ABD'nin Felluce'de başlattığı operasyonla aynı döneme denk gelmesi ilginç bir tesadüftür. ABD'nin daha önce El-Cezire'nin Kabil'deki bürosunu bombaladığı ve kanalın Usame bin Ladin'in konuşmalarını yayınladığı için Washington'ın tepkisini çektiği göz önünde bulundurulursa haberin asılsız olmadığı iddia edilmektedir. Bu konu hakkındaki dedikoduları sızdıran kişiler tutuklanırken konuya net bir açıklama getirilmez, ancak El-Cezire'nin genel direktörlüğünü yapmış olan Wadah Khanfar bu iddiaların üst düzey bir Amerikalı yetkili tarafından onaylandığını ifade eder.[418]

ABD kaç can pahasına olursa olsun medyayı kontrol etme çabasındadır. Felluce'den koalisyon güçlerinin çekilmesinden sonra, Ralph Peters'ın medyanın rolüne dair yaptığı açıklama bu konunun ne derece önemli olduğunu açıkça ortaya koyar:

> Amerikan askerleri Felluce'deki teröristler ve isyancılar tarafından yenilgiye uğratılmadı, onları bir bir yok ediyorduk. Biz El-Cezire tarafından yenildik. . . . Onları yakalayıp adaleti yerine getireceğimize söz vermemize rağmen, Felluce'de binlerce teröristin ve isyancının elimizden kaçmasına izin verdik. İzin verdik çünkü bize karşı olan insanların ne düşüneceği konusunda kaygılandık. . . . Oysa askeri bir başarı kazanabilirdik.[419]

Oyunda bahsedilen bu mesele özellikle Felluce'yi ilgilendirmektedir. ABD bölgede yaşanan vahşeti olabildiğince ekranlardan uzak tutma çabasındadır. Meselenin askeri boyutuna odaklanan Peters, Felluce'de yaşananların ahlaki boyutları konusunda gelebilecek eleştiriler karşısında boyun eğmek zorunda kaldıklarını üzüntüyle anlatmaktadır. Oysa Peters'ın ifadeleri, aslında medyanın izin verildiği takdirde "insani" bir amacı başarıyla nasıl yerine getirebileceğinin en açık örneğidir.

---

[417] Simons, Greg., a.g.e., s. 86.

[418] Khanfar, Wadah., "They Bombed al-Jazeera's Reporters. Now the US is After Our Integrity", **The Guardian**, 10 Dec. 2010, (Çevrimiçi) http://www.guardian.co.uk/commentisfree/cifamerica/2010/dec/10/al-jazeera-us-integrity-wikileaks, 5 Nisan 2011.

[419] Ralph Peters'dan alıntılayan Payne, Kenneth., "The Media as an Instrument of War", **Parameters**, Spring 2005. s. 82.

3.4.2. Savaşın Kuklaları: Askerler

Oyunda sık sık Irak'ta bulunan askerlerin ifadelerine de yer verilir. Özellikle bu bölümler, daha önce incelenmiş olan *Çatışma* oyunuyla farklılık göstermektedir. Bu farklılıkları tespit edebilmek için önce *Felluce*'de geçen birkaç sahneye değinilecektir. *Felluce*'de askerlerin sadece kişisel hikayelerini değil, savaşla ilgili görüşlerini de dinleriz. *Çatışma*'da da benzer görüşleri dile getiren askerler karşımıza çıkar, ancak daha önce de belirtildiği üzere, oyunda yer alan on yedi askerden sadece altısının (üçü olumlu üç olumsuz) görüşlerine net olarak değinilir diğerleri ise belirsiz bırakılmıştır. Oysa *Felluce*'deki askerlerin her biri Irak'ın işgali hakkındaki görüşlerini bildirir. Askerlerden bazıları savaşın insani yönünü sorgulamaz ve vazifelerini yerine getirmeye odaklanır. Amaçları tamamen "kötü adamları" öldürmektir ve bundan da büyük keyif alırlar:

> **Nişancı:** Felluce bir nişancının en büyük hayalidir. Nereye giderseniz gidin kendinizi belli etmeden düşmanı öldürmenin bin bir çeşit yolu vardır. Cennet gibi. Nişancı olarak temel amacımız düşmanın psikolojisini altüst etmektir. Bazen adamın birini yaralarım ve bir süre acı içinde inlemesine izin veririm ki arkadaşlarının morali bozulsun. Sonra ikinci kez vururum. Bu insanları gerçekten insan olarak görmem, zaten hangisinin Felluceli hangisinin yabancı olduğunu bilmiyorum. Suratlarında havluyla dolaşan insanların milliyetlerini tahmin etmek biraz zor oluyor. Daha iyi bir yerde olamazdım. Şanslıyım: doğru zamanda buradayım ve bu iş için doğru eğitimi aldım. . . İşimi yapmak iyi bir duygu, kötü adamları öldürmek güzel şey.[420]

Aslında bu nişancının soğukkanlı ifadelerini yadırgamamak gerekir. Orduda görev yapan bu askerin, 16 Eylül'de dönemin Temsilciler Meclisi üyesi olan John Cooksey'den çok da bir farkı yoktur. Cooksey, Louisiana radyosunda yaptığı açıklamada "kafasında bebek bezi takan" herkesin terörist saldırılarla ilgili soruşturmada olası bir şüpheli olarak sorgulanabileceğinden bahsetmiştir.[421] Savaş sırasında öldürmek için eğitilmiş bir nişancının yukarıdaki yorumu düşündürücü olmakla birlikte, bu ifadeler Cooksey gibi siyasetçilerin önyargıları kadar akıl almaz değildir.

---

[420] Holmes, a.g.e., s. 175.
[421] Puar Jaspir, Amit Rai'den alıntılayan Ahluwalia, Pal., "Afterlives of Post-colonialism: Reflections on Theory Post-9/11", **Postcolonial Studies**, 10:3, s. 259-260.

Nişancı'yla benzer görüşlere sahip bir teğmen, işgalle ilgili medyada sık sık karşımıza çıkan anlatıları tekrar eder:

> **Teğmen:** Dürüst olmak gerekirse olayların nasıl olduğu değil onları senin nasıl gördüğün önemlidir çünkü yaşananlardan o derece sorumlusundur. Eğer kendini ve askerlerini korumak için ateş ediyorsan doğru bir şey yapıyorsundur. Sonradan bir aileyi ya da silahsız bir sivili öldürmüş olduğunuzu öğrenseniz bile önemi yoktur. Yatağımın kenarında İkiz Kuleler'in bir fotoğrafı var, bir tane de Kevlar'ımın yanında var. Bu insanlara her acıdığımda o fotoğrafa bakıyorum ve "Onlar bize saldırdı şimdi sıra bizde" diyorum. Kötü adamların olduğu yerlere gidiyoruz ve onları kendi yuvalarında temizliyoruz. Ödeşme vakti. Düşmanın bir yüzü ve bir de adı var. O bir Şeytan, Felluce'de ve biz onu öldüreceğiz.[422]

Burada teğmen, medyada kullanılan düşman, kötülük ve şeytan gibi kavramları içselleştirmiş ve bunları ortadan kaldırmak için mücadele verdiğine samimiyetle inanmıştır. Öyle ki, bu amaç doğrultusunda zaman zaman Irak halkının da zarar görmesini olağan karşılamak zorunda olduklarını ifade etmektedir. Bu bakış açısı oyunda pek çok kez tekrar eder. Bir diğer asker savaşı savunurken insanlara savaşta dökülen kanın kaçınılmaz olduğunu anlatmaya çalışır:

> **3. Asker**: Yani bir şehre saldırmamız istendiğinde, insanlar ne yaptığımızı sanıyor! Askerler kıçlarından gökkuşağı dağıtmazlar. Biz adam öldürürüz. İnsanlar bifteklerini istemesini biliyorlar ama ineğin nasıl öldürüldüğünü duymak istemiyorlar, anlıyor musun?[423]

Oyunda bu bakış açısına sahip askerler olduğu gibi işgale ve Felluce'de yaşananlara farklı gözlerle bakan askerler de mevcuttur. Onlar, savaşın insani boyutlarını sorgular ve olayları oturdukları rahat koltuklardan izleyen insanlardan savaş gerçeğiyle yüzleşmelerini isterler:

> **2. Asker**: Amerikalılar filmlerinde savaşı överler. Bizler kötülerin iyiler tarafından yok edildiğini izlemeyi severiz. Ülkedeki insanlar savaş gerçeğine şöyle bir bakıp kan banyosuyla karşılaştıklarında şaşırıp kalıyorlar. Bizler onların savaşlarında savaşmak için yarattıkları bir alt kültürüz. Bu şekilde insan öldürebilmek için psikopat olmak gerekir. . . Eğer Amerikan halkı savaşın getirdiği şiddetten rahatsızsa, bir sonraki için bu kadar aceleci davranmamalı.[424]

---

[422] Holmes, a.g.e., s. 191.
[423] A.e. s. 196.
[424] A.e., s. 198.

Bu asker, askerlerin Irak'ta sadece birer araç olduklarının farkındadır. İçinde bulundukları vahşi ortamda kimsenin akıl sağlığını koruyamayacağını dile getirir. Yaşadıklarının tatsız bir masal olmadığının altını çizen asker, bu durumu herkesin idrak etmesi gerektiğini özellikle Amerikan halkına hatırlatır.

Buraya kadar *Felluce*, *Çatışma* oyunuyla benzerlik göstermektedir. Savaşı savunan askerler olduğu kadar savaşın vahşi gerçeklerini gündeme getiren hatta bundan rahatsız olan askerler her iki oyunda da mevcuttur. Ancak Holmes, askerlerin ifadelerini *Çatışma*'da olduğu gibi tek başına anlamı olan birer monolog olarak kullanıp bırakmaz, Felluce halkının yaşadığı trajediye odaklanarak savaşı ve yaptıklarını öven ifadelerin vahşi sonuçlarını ortaya koyar. Oyun askerlerin içinde bulunduğu psikolojik durumu anlattığı kadar, bu durumun Irak halkına nasıl bir bedel ödettiğini de saptar. Dolayısıyla Felluce'de olmayı her askerin en büyük hayali olarak nitelendiren Nişancı'nın sözlerini eleştirel bakış açısıyla değerlendirebilirken, *Çatışma*'da savaşı savunan askerlerin monologları olumlanan ifadeler olarak kalır.

Bu farkı oluşturan temel neden *Felluce*'de kullanılan kaynakların zenginliğidir. Holmes farklı görüşleri iç içe kullanır. Örneğin oyunda farklı görüşlere sahip Amerikalı askerlerin yanısıra, ABD'nin müttefiği olan İngiliz askerlerin görüşlerine de yer verilir. Sasha, işgalle ilgili İngiliz Binbaşı ve İngiliz Rahip ile röportaj yapmaya çalışır, ancak Binbaşı sorduğu sorulara cevap vermek istemez. Israrlar üzerine Binbaşı aralarında kalması ve kayıtlara geçmemesi koşuluyla düşüncelerini Sasha'yla paylaşır. İngiliz Binbaşı bölgede yanlış kararlar alındığından yakınır ve Amerikalı yetkilileri sorumlu tutar. Amerikan ordusunun sadece zafere odaklandığını ve ABD'nin Irak'ta olumlu değişiklikler yapma gibi bir fikrinin olmadığından bahseder. Bunun yanısıra Amerikan ordusunun tutumundan yakınır:

> **Binbaşı:** . . . Bana göre Amerikalıların kullandığı şiddet karşılaştıkları tehlikeyle orantılı değil. Onlar Irak halkını bizim gördüğümüz gibi görmüyorlar. Onları *untermenschen* olarak algılıyorlar. Iraklıların hayatlarını umursamıyorlar. Onlara göre Irak haydutlar ülkesi ve herkes onları öldürmek istiyor. Bunlar çok klişe şeyler, ama Amerikan ordusu önce ateş ediyor sonra sorularını soruyor. Tanrı aşkına, pek çok Amerikalı İran ve Irak arasındaki farkı bile bilmiyor. Belki de bu savaş, Tanrı'nın Amerikalılara coğrafya öğretme şeklidir.[425]

[425] A.e., s. 167.

Oyunun ilerleyen sahnelerinde Binbaşı'nın düşüncelerini, bir başka Amerikalı askerin ifadeleri kanıtlar. Kuşatma sırasında Felluce'de kadın çocuk demeden pek çok sivil öldürülür. 3. Asker bu durumu şöyle gerekçelendirir:

> **3. ASKER:** Saldırılardan birkaç gün önce savaşmak istemeyen kişilerin bölgeyi terk etmesi gerektiğini bildiren el ilanı dağıttık, yani orda kalan herkes düşman sayılırdı. Tankların önünde durup arabalarını tanklara sürecek kadar aptallarsa orada savaşmak için bulunuyorlar demekti. O gün kime ateş edileceğine dair bir soru yoktu, orada bulunan herkes düşmandı.[426]

Oysa Irak'ı işgal eden koalisyon güçlerinin imzaladığı Birleşmiş Milletler Cenevre Sözleşmesi, silahlı çatışmalarda kadınların ve çocukların korunmasını öngörmektedir. Savaş sırasında ve sonrasında ABD askerlerinin Felluce'de ciddi insan hakları suçları işledikleri yönünde iddialar gündeme gelir, ancak bu iddialar sürekli olarak yalanlanır. *Felluce*'de, bu konuyla ilgili pek çok çarpıcı örnek yer alır. Bu sorunların yaşanmasına neden olan ve bölgede bulunan askerlerin durumuyla ilgili en çarpıcı tespiti Sasha ve Binbaşı'nın yanında bulunan Rahip yapar.

> **Rahip:** Kendi askerlerine de ne yaptıklarına bir bakmak gerekir. İngiliz askerlerinin yaklaşık olarak yüzde üçü savaştan psikolojik sorunlarla ayrılıyor. Amerikan askerlerinde ise bu oran yüzde otuzlarda. Askerler yeterli eğitimi almamış, pek çok ihtiyaçtan yoksunlar, yaşları çok küçük, yaş ortalaması on sekiz, bizim ortalamamız ise on yaş kadar daha yüksek.[427]

Rahibin bu açıklamaları aslında *Çatışma*'da geçen pek çok sorunun temel sebebine işaret etmektedir. Oysa *Çatışma,* askerlerin trajik durumlarını anlatırken, askerlerin içine düştükleri durumu yaratan sebepleri sorgulamaz. Oysa Rahibin istatistiklerle vurguladığı gerçekler Felluce'nin kuşatılması sırasında yaşanan vahşetin sebeplerinden biridir.

Görüldüğü gibi *Felluce*'de yer alan askerlerin ifadeleri, *Çatışma*'da olduğu gibi sadece savaş sonrası yaşadıkları sorunları değil, pek çok farklı konunun sorgulanmasını sağlar. *Çatışma*'daki askerlerin bazıları savaşı eleştirseler de, oyunun geneli bu kişilerin özel hikayelerinden ibarettir. *Çatışma*'da sadece ve sadece askerlerin trajedilerine odaklanılması ve bu dramatik hikayelerin hiçbir istatistiksel veri ile desteklenmeyişi (örneğin kaç asker intihar etmiştir, kaç kişi hangi psikolojik

---

[426] A.e., s. 195.
[427] A.e., s. 167.

hastalıkla mücadele ediyor) ve askerlerin yorumlarının birbirini destekleyici ya da sorgulatıcı bir biçimde bir araya getirilmeyişi oyunun temelinde yatan en önemli sorundur. Amerikan ordusunun yaş ortalamasının neredeyse on sekiz olduğu gerçeği *Felluce*'de karşımıza çıkarken, bu gerçeğin sadece askerleri konu alan *Çatışma*'da yer almayışı büyük eksikliktir. Bu gibi verilere yer verilmemesi ve sadece röportajlarla yetinilmesi *Çatışma*'yı bir belgesel oyun olarak yetersiz kılmıştır. Bu durumun aksine *Felluce*'de ise askerlerin farklı görüşlerine yer verilmekle kalmamış, bu görüşler diğer sahnelerle desteklenmiş ya da sorgulanmıştır.

3.4.3. Savaşın Nedenleri

11 Eylül sonrası yazılan pek çok belgesel oyuna kıyasla *Felluce*, işgalin nedenlerini sorgulama bakımından çok daha başarılı bir yere sahiptir. Bu başarının en önemli nedeni, Packer'ın *İhanet*'inde olduğu gibi oyuna sadece Amerikalı ya da onlarla işbirliği içinde olan kişilerin değil, işgale karşı olan farklı kişilerin de dahil edilmesinden kaynaklanır. Holmes'un bu konudaki başarısı on dört, on beş ve on altıncı sahnelerin birbirleriyle olan ilişkisiyle örneklendirilebilir. Bu sahneler Holmes'un birbiriyle ilgisiz gibi görünen materyali nasıl bir araya getirdiğinin de en güzel örneklerinden biridir.

İngiliz Jo ile Iraklı yardım görevlisi olan Ahrar'ın Iraklılar tarafından kaçırıldığı on dördüncü sahne dikkat çekici sahnelerden biridir, çünkü karşımızda Amerikan ordusuna direnen hatta onlar tarafından terörist olarak adlandırabilecek bir Iraklı vardır. Iraklı adam, Jo ve Ahrar'ı sakinleştirmeye çalışır ve onları öldürmeyeceğini söyler. Telaşa kapılan Jo adama "niçin biz" diye sorduğunda, adam aynı soruyu Jo'ya yöneltir:

> **ADAM:** Kardeşim, onun oğlu ve ablamın oğlu öldürüldü. Diğer kardeşim Abu Ghraib hapishanesinde. Bir tek ben kaldım. İnanabiliyor musun? Ve bu sabah da en iyi arkadaşımı kaybettim. Bacağından yaralanmış öylece sokakta yatıyordu ve Amerikalılar gelip boğazını kestiler. Şimdi sen söyle niçin biz? Bir haçlı seferi daha mı? Önce Saddam'ı istediler. Benim kardeşim Saddam mıydı? Şimdi

> Zerkavi'yi arıyorlar. Öldürdükleri çocuklar Zerkavi mi? Napalm kullandıkları insanlar Zerkavi mi? Bu da bizim Hiroşimamız işte.[428]

Jo, Ahrar ve Iraklı adam arasında geçen bu kısa sahne aslında saldırıların gerekçesiyle ilgili sorulması gereken soruları izleyiciye yöneltir. İyi adam kötü adam ezberini bozan Holmes, Jo ve Ahrar'ı kaçıran Iraklıların nasıl o duruma geldiklerine dikkat çeker. Terörist olarak nitelendirilen bu adam, olayların bir de kendi gözünden değerlendirilmesini ister. Soans *Teröristlerle Konuşmak*'ı aynı amaç doğrultusunda kaleme almış olmasına rağmen, oyun benzer sorulara değinmez. Bunun nedeni Soans'ın terörü homojen bir kavram olarak ele almaya çalışmasından kaynaklanır. Oysa *Felluce*'deki terör kendine özgü koşullar içinde değerlendirilmiştir. Holmes bu gerçeğin farkındadır ve terör gibi kapsamlı bir konu hakkında genel tespitlerde bulunmaktan kaçınır ve spesifik olarak Felluce üzerinde durur. Holmes'a göre Felluce'deki teröristlerin oluşumunu hazırlayan Amerikan ordusunun kendisidir. On dördüncü sahnedeki "teröristin" açıklamalarından sonra gelen iki sahne "niçin biz" niçin Irak sorusuna bir kez daha dikkat çeker.

Jo Ahrar ve Iraklı adam arasında geçen konuşmaların yer aldığı bu kısa sahneden sonra Condoleezza Rice'ın Standford'da yaptığı bir konuşmaya geçilir. Tam da bu sahnede Rice'ın, "biz halkla değil, rejimle savaşıyoruz" ifadesi bir önceki sahnedeki Iraklının açıklamalarının ardından inandırıcılığını yitirir. Bunun yanısıra Rice dikkat çekici bir yorumda daha bulunur: "Güç önemlidir. Süper bir güç olmak çok daha önemlidir. Hiçbir süper güç sadece kendi sınırları içindeki işlerle yetinmekle kalmamıştır.[429] Sonra da kendisiyle çelişir: "Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri, temel değer ve ortak çıkarlarımızın, farklılıklarımızdan daha ağır bastığının farkında. İnsanlar sizi öldürmeye çalıştıklarında ve özgürlükten nefret ettikleri için saldırdıklarında . . . "[430] Bir yandan rejimle savaştıklarını iddia eden Rice, diğer yandan emperyalist söylemleriyle güç gösterisi yapmaktan çekinmez. On dördüncü sahnedeki teröristin ifadeleri, Rice'ın açıklamalarının farklı bir boyuttan değerlendirilmesini sağlar.

[428] A.e., s. 179.
[429] A.e., s. 184.
[430] A.e., s. 184.

Rice'ın bu ifadelerinden sonra on altıncı sahne, izleyiciyi Bağdat'ta bir ticaret fuarına götürür. Seyircilerin arasına giren oyuncular enerjik bir şekilde fuarla ilgili bir cümle haykırır. Sahnede yer alan ekranda cümleler akarken, farklı şirketlerin logoları ekrandan geçmeyi sürdürür. Cümlelerden bazıları şöyledir:

- Sadece birkaç ay sonra Bağdat'ta Starbucks ve McDonalds açılması işten bile değil.
- Ülkeyi Wal-Mart çılgınlığı kaplayacak.
- Procter & Gamble'ın distribütörlüğünü kapmak altın madeni değerinde olacak.
- Aynaya bakıp gururlanmalıyız ve göğsümüzü gerip "Kahretsin be bizler Amerikalıyız" demeliyiz.
- Ülkenin her köşesinde HSBC bankamatikleri kaplayacak.[431]

Uzun süre ABD'nin Irak'taki sivil yöneticisi olan L. Paul Bremer, bu gelişmelere ön ayak olan isim olmuştur. Irak'ı açık pazar haline getirmeyi amaçlayan Bremer girişimcilere cezbedici fırsatlar sunar. Bremer göreve gelir gelmez büyük şirketlerin işlerini kolaylaştıracak reformlar yapar. Bu reformların başında özelleştirme gelir ve kamuda çalışan pek çok kişinin işine son verilir. Naomi Klein gerçekleştirilen bu reformalara *Harper's* dergisindeki yazısında detaylarıyla değinir.[432] Bremer'ın yaptığı reformlardan en önemlisi her türlü üretimi gerçekleştiren 200 kadar devlet şirketinin özelleştirilmesi olur. Bremer, yatırımcıları ülkeye çekmek için yasalar çıkarır. Vergiler düşürülür, yatırımcı şirketlere sermayenin %100'üne sahip olma hakkı verilir, şirketlerin yatırım sonrası elde ettikleri karın bir kısmını tekrar yatırımda kullanma zorunluluğu kaldırılır ve vergi bile vermeden elde ettikleri karı ülke dışına çıkarabilme olanağı sağlanır. Bu durumdan faydalanmak isteyen pek çok şirket vardır. Bu şirketlerden en önemlilerinden biri, başında Joe Allbaugh'un bulunduğu, Cheney ve Bush'un seçim kampanyasını yürüten New Bridge Strategies firması olur. Oyunun on altıncı sahnesi New Bridgees Strategies ticaret fuarını ve ülkede gerçekleştirilmesi planlanan özelleştirmeyi eleştirmektedir.

Bu noktada Irak için yatırım yapıldığı düşünülebilir, ancak gerçekleştirilmesi planlanan bu yasalar tamamen hukuksuzdur. Geçici Koalisyon Yönetimi, hukuki yetkisini Birleşmiş Milletler Güvenlik Konseyi'nin 2003 Mayıs'ında kabul ettiği

---

[431] A.e., s. 185-186.

[432] Klein, Naomi., "Baghdad Year Zero: Pillaging Iraq in Pursuit of a Neocon Utopia", **Harper's Magazine**, September 2004, (Çevrimiçi) http://harpers.org/archive/2004/09/0080197, 5 Mayıs 2010.

1483 sayılı kararından almaktadır. Bu karara göre ABD ve İngiltere meşru işgal güçleri olarak tanınır. Bunun yanısıra, Bremer'e yasa yapma yetkisi verilirken her iki ülkenin 1949 Cenevre Sözleşmeleri ve 1907 Lahey Düzenlemelerine de uymaları gerekmektedir. Bu sözleşmelerin amacı işgalcilerin işgal edilen ülkelerin ekonomilerini yağmalamalarını önlemektir. Dolayısıyla işgalciler mecbur kalmadıkça işgal ettikleri ülkenin yasalarına uymaları gerekmektedir. Bunun yanısıra "kamu binalarına, gayri menkullere orman ve tarım varlıklarına" sahip olamayacaklarını hükme bağlar. Bu sebeplerden ötürü ABD, Irak'ın varlıklarıyla istediği gibi oynayamaz, çünkü işgal sonrası başa gelecek hükümet özelleştirilen varlıkları yasal olarak istediği zaman tekrar kamulaştırma hakkına sahip olacaktır.[433] Özetle oyunun bu sahnesi Irak'ın kaynaklarının yasal olmayan yollarla nasıl sömürülmeye çalışıldığını gözler önüne serer.

Görüldüğü gibi 14. 15. ve 16. sahneler hiçbir şekilde aynı olayın devamı değildir. On dördüncü sahne kaçırılan Amerikalı ve Iraklı yardım görevlisinin durumunu anlatırken, on beşinci sahnede Rice'in konuşmasına yer verir ve on altıncı sahne Bağdat ticaret fuarından bir kesit sunar. Olaylar birbirleriyle dolaylı olarak bağlantılıdır. Her sahne bir şekilde işgalin nedenine değinir. Her biri tek başına ayrı anlamlar iletirken, peş peşe sahnelendiklerinde birbirleriyle olan ilişkileri izleyicinin olaylar arasında bağlantı kurmasına olanak tanır. Saldırıların nedenlerini askerlerden, Jo ve Ahrar'ı kaçıran bir isyancıdan, Condoleezza Rice'dan dinledikten sonra, işgalin ekonomik yönüne ticaret fuarında şirketlerin pazardan pay kapma mücadelesiyle şahit oluruz.

[433] Klein, a.g.e.

3.4.4. İşgal ve Sonrası

Yirminci sahneden itibaren Felluce şehrindeki işgal sahnelenir. Rana her şey daha kötüleşmeden Felluce'den çıkmaya çalışmaktadır. Saldırılar akıl almaz boyuttadır. Bu noktadan itibaren saldırının insani boyutları sorgulanır. Bu sahnelerden birinde Irak Ulusal Ordusu şehri boşaltmaları için Felluce'de hoparlör ile anons yapar. Bir aileden tam sekiz kişi beklendiklerini söylenen cami yakınlarında toplanır. Birden her şey karışır. Sasha ile röportaj yapan Doktor olayı aktarır:

> **DOKTOR:** Sonra ateş açıldı. Çevredeki evlerin çatılarında Amerikan askerleri belirdi ve ateş başladı. Eyad'ın babası kalbinden, annesi ise göğsünden vuruldu. Oracıkta öldüler. Eyad'ın kardeşlerinden ikisi de öldürüldü, biri göğsünden diğeri boynundan. . . . Kadın yere yığıldığında beş yaşındaki oğlu ona koştu ve cesedin başında durdu. Onu da vurdular. Sağ kalanlar askerlerin ateş etmeye son vermesi için yalvardılar. Ama biri beyaz bayrak göstermeye çalıştığı her sefer öldürüldü. . . . Hayatta kalan beş kişi, altı aylık bebek dahil, ailelerinin kanına bulanmış sokakta tam yedi saat yattı. Dördü en yakın barınağa sürünerek gidebildi. . . . Hepsi birlikte sekiz gün boyunca ot ve bebek için sakladıkları bir bardak su ile hayatta kalmaya çalıştı. Sekizinci gün, Irak Ulusal Ordusu tarafından bulundular ve Felluce'deki hastaneye kaldırıldılar.[434]

Tüm bunlar yaşanırken şehre yardım ulaştırmaya çalışan görevliler vardır. Bunlardan biri olan Jo yaşadıklarını şöyle ifade eder:

> **JO**: . . . Şaşkınlık içindeyim. Doğum yapmakta olan bir kadına, kuşatma altında olan elektriksiz, gerekli tıbbi araç gereçten yoksun bir yerde ambulans ile ulaşmaya çalışıyoruz ve onlar bize ateş ediyor! Burada yetkili kim? Bunu nasıl yaparsınız? Niye bize? Nasıl yaparsınız?[435]

Felluce halkı evlerinden çıkamazken, yardım etmek isteyenler ise bölgeye giremediklerinden yakınır. Durumun vahametini bölgede çalışan doktor şöyle ifade eder: "Bu şehirde olanları haklı kılacak hiçbir şey yok. Bir kalp ve bir çift göze daha ihtiyacım var, benimkiler artık yetmiyor."[436] Felluce'nin kuşatılması sırasında halkın başına gelen akıl almaz olaylar sahnelendikten sonra, şehrin yaşadığı somut yıkım Sasha tarafından kameralara anlatılır: Felluce diye bir şehir kalmamıştır. Tahminlere

---

[434] Holmes, a.g.e., s. 194.
[435] A.e., s. 205.
[436] A.e., s. 211.

göre Haziran 2005 tarihinde yaklaşık 100,000 kişi şehri terk etmiştir ve bu insanların çoğu hayatlarını kaybetmiştir. İşgal sonrası Felluce'de yaklaşık 36,000 ev, 9000 dükkan, 65 camii, 60 okul, değerli eserlerin bulunduğu bir kütüphane, iki köprünün biri, her iki tren istasyonu, 2 elektrik santrali, 3 sulama sistemi, kanalizasyon, tüm iletişim ağı yok edilmiştir. Şehirde kalan insanların çoğu ise, çadırlarda hayatta kalma mücadelesi vermektedir. Şehri terk etmiş olup da evlerine dönmek isteyenler, retina taramasından geçip parmak izlerinin alınmasından sonra kendi evlerine bir yabancı gibi dönebilmektedirler. Bu kişiler, kimlik tespiti yaptırdıktan sonra kendilerine verilen kimlikleri boyunlarında takarak şehirde gezebilirler. Şehirde yaşayanlar Felluce'yi büyük bir hapishane olarak değerlendirir.

Bu istatistikleri dile getiren Sasha Felluce'ye yapılan saldırıların "nedenini" hatırlatır: Kuşatmanın temel amacının, Zerkavi'yi yakalamak, şehre güvenlik ve seçimlerden önce düzen getirmek olduğu açıklanmıştı. Eldeki verilere bakıldığında ortada güvenliği sağlanacak ne bir halk ve de bir şehir kalmıştır. Sasha'nın bu açıklamalarından hemen sonra durumu çok daha ironik kılan bir açıklama da General'den gelir. General'e, Felluce'deki son durum sorulduğunda verdiği yanıt şöyle olur:

> **Amerikalı General:** Koalisyon güçlerimizce gerçekleştirilen insaniyetli operasyonlar, dünya savaş tarihinde görülmemiştir ve buna Felluce de dahildir. Silahlı çatışma yasalarını uygularız ve güvenirlik konusunda yüksek standartlarımız vardır. Bizler burada Amerikan prensiplerini uyguluyoruz.[437]

Rice'ın konuşmasıyla başlayan oyun, Rice'ın Presbiteryen kilisesinde yapmış olduğu konuşmayla biter.

> **RICE**: . . . Amerikalı liderler arasında inançlarıyla yol alanların sayısı fazladır. Bu harika bir şey ve bence bizleri diğer gelişmiş ülkelerden ayıran en önemli özellik de budur, her ne kadar diğer ülkelerde bu çok da takdir görmese de. Tanrı sizi korusun, Tanrı Amerika'yı korusun.[438]

Felluce'deki yıkımını uzun uzun anlatılmasından sonra yer alan bu ifadeler izleyiciyinin pek çok ifadeyi bir kez daha değerlendirmeye teşvik eder.

---

[437] A.e., s. 213.
[438] A.e., s. 217-218.

Oyun boyunca *Felluce*, diğer oyunlarla kıyaslanarak incelendiğinden, incelemenin sonunda genel bir değerlendirme yapmakta fayda var. Jonathan Holmes, Felluce'de yaşanan vahşetin insani, askeri ve ekonomik boyutlarını çok farklı kaynaklardan faydalanarak ele almıştır. Oyun, incelenen diğer oyunlardaki gibi polemikten uzak durmaya çalışmaktansa, çatışan görüşleri art arda sunarak olayların asıl nedenlerini sorgular. Materyal diğer oyunlara kıyasla titizlikle bir araya getirilmiş, ve eleştirilmek istenen konular doğrultusunda şekillendirilmiştir. Bu özen sayesinde, geleneksel bir olay örgüsüne sahip olmamasına rağmen oyunda bir kopukluk hissedilmez, hatta bu yapısı sayesinde zincirleme anlamlar üretilir. Diğer oyunlara kıyasla *Felluce*, çok daha spesifik bir konuyu çok daha geniş bir bağlamda ele almıştır. Örneğin *Teröristlerle Konuşmak*'ta terörist gibi çok genel bir kavram sadece terörist ve kurbanlarla irdelenirken, *Felluce*'de belli bir bölgede yaşanan olaylar, çok farklı kaynaklar vasıtasıyla sorgulanır. Oyun, Felluce'nin kuşatılma nedeni, kuşatma sırasında yaşanan insan hakları ihlallerini, medyanın genel tavrını, ABD ordusunun politikalarını ve kuşatmanın sonuçlarını, son derece net, eleştirel ve çarpıcı bir biçimde sorgulamayı başarmıştır.

SONUÇ

> *. . . bugünkü çatışmanın 11 Eylül-sonrası risk dünyasında yaşanması, bize hem şiddetin yaygınlaşması ve derinleşmesi bağlamında çok ciddi bir sorunla karşı karşıya olduğumuzu gösteriyor, hem de bu çatışmayı denetlemenin ve engellemenin çok zor olduğunu ve bu olasılık için de ötekine karşı eleştirel sorumluluğu, düşünce özgürlüğüyle eklemleyecek ahlâki bir benliğe gereksinim içinde olduğumuzu söylüyor.*[439]

"11 Eylül ve Irak Savaşı Sonrası Belgesel Tiyatro" başlıklı bu tez çalışmasında, 20. yüzyılın başında filizlenen belgesel tiyatronun gelişiminin incelenmesi, 11 Eylül sonrası belgesel oyun yazarlarının yeni yönelimlerinin tespit edilmesi ve bu yönelimlerin sonucu oyunlarda karşımıza çıkan şarkiyatçı söylemlerin açığa çıkarılması amaçlandı.

Bu amaç doğrultusunda ilk olarak belgesel tiyatronun gelişimi üç farklı döneme odaklanarak incelenmiştir. Bu inceleme sonrası üç dönem arasında önemli farklılıklar saptanmıştır.

Öncelikli olarak belgesel oyunların yazılma amacı her dönem farklılık göstermiştir. 1920'lerde, I. Dünya Savaşı ve toplumsal sınıf yapısındaki değişimler işçi sınıfının politik tiyatroya yönelmesine neden olmuştur. Belgesel oyunlar, bu dönem işçilerin verdikleri mücadelenin önemli bir parçası olmuştur. Bu oyunlar kitleleri harekete geçirmeyi hedeflediğinden duyguları harekete geçirmeyi amaçlamıştır. 1960'lara gelindiğinde ise belgesel oyunlar, güncel meselelerden ziyade II. Dünya Savaşı ve Hitler gibi yakın geçmişi irdeleyen sorunlara yönelmiştir. Ele alınan konular, sorunların merkezinde yatan genel birtakım mekanizmaları belirleyecek biçimde işlenmiştir. Yapılan tespitler sayesinde toplumu bilinçlendirmek amaçlanmıştır. Dolayısıyla bu iki dönemde yazılan oyunların yöneldiği amaç birbirinden farklılık gösterir. Bu bağlamda kaynakların nasıl kullanıldığı da değişim göstermiştir. 1920'lerde sahnelenen oyunlarda Piscator pek çok kaynaktan faydalanmıştır, ne var ki ilk döneme kıyasla 1960'larda yazılan

---

[439] Keyman**,** E. Fuat., "11 Eylül Sonrası ve Medeniyetler", **Radikal**, 12 Şubat 2006, (Çevrimiçi) http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=r2&haberno=5538, 23 Mart 2010.

oyunlarda eldeki kaynaklar titizlikle kullanılmış kurguya minimum yer verilmiştir. Her iki dönemde de, bireysel olan hikayeler genel birtakım sorunlara işaret etmek için kullanılmış karakter derinlikleri çoğu zaman ikinci planda kalmıştır.

1990'lardan sonra tekrar gündeme gelen belgesel oyunlar ise, bu iki döneme kıyasla çok daha farklı özelliklere sahiptir. Bu dönem karşımıza çıkan en çarpıcı fark kaynak kullanımıdır. Geçmişte belgesel oyunların oluşturulmasında belge kullanımı ön plandayken, günümüzde röportaj tekniği ön plana çıkmış, kurguya da eskiye kıyasla daha çok yer verilmiştir. 11 Eylül sonrası ortaya çıkan bir diğer önemli yenilik ise, oyunlarda karakterlerin derinliğinin ön plana çıkmasıdır. Ne var ki bireylere odaklanılması ve yazarların tarafsız olma çabaları, zaman zaman politik meselelerin yeterince aktarılamamasına, dolayısıyla belgesel tiyatronun işlevini yerine getirememesine neden olmuştur. Bu önemli bir sorundur, zira belgesel oyunlar "gerçeği temsil etme adı altında farklı maksatlara hizmet eden denemelere dönüşebilir ve bu oyunların oluşumundaki seçim sürecinde fikir ve retoriğin manipülasyonu fark edilmeyebilir (ya da ısrarla kabul edilmeyebilir?)"[440]

Bu tür manipülasyonların tespit edilebilmesi için tezin ikinci bölümü şarkiyatçılık meselesine ayrılmıştır. Bu bölümde, özellikle oyunlarda karşımıza çıkan sorunlarla paralellik gösteren meseleler tartışılmıştır. Bu tespitler doğrultusunda, *İhanet*, *Teröristlerle Konuşmak* ve *Çatışma* oyunları incelenmiş ve bireysel ya da kolektif belleğe yerleşmiş şarkiyatçı söylemler açığa çıkarılmıştır. Yapılan oyun çözümlemelerinde, bazı belgesel oyunlarda Müslümanları ötekileştiren, İslamiyeti genelleştiren şarkiyatçı söylemlerin olduğu saptanmıştır. Bu durumun temelinde, oyun yazarlarının röportaj tekniği kullanması ve röportaj yapılan kişilerin ifadelerine sığınarak yansız kalma tercihlerinin etkili olduğu tespit edilmiştir. Bu tespitler elbette bu dönem yazılan tüm belgesel oyunlar için geçerli değildir. Örneğin *Felluce* gibi başarılı belgesel oyunların çoğunda, röportajların yanısıra farklı kaynaklardan da faydalanılırken, yazarın yöneldiği amaç da net bir biçimde belirlenmiştir.

Bu incelemeye hem İngiliz hem de Amarikalı yazarlar dahil edilmiş olmasına rağmen, bu dönem yazılan belgesel oyunları okurken, bireye odaklanma eğiliminin Amerikalı yazarlarda daha fazla olması dikkat çekiciydi. Belgesel ve politik

[440] Bottoms, Stephen., "Putting the Document into Documentary: An Unwelcome Corrective?" **TDR**, Fall 2006, Vol. 50, No. 3, s. 57-58.

tiyatronun gelişimine bakıldığında bu durum çok da şaşırtıcı değildir. İngiliz tiyatrosunun çok daha sağlam bir politik tiyatro kökeni olduğu bilinmektedir; ancak Amerikan tiyatrosu açısından bu durumun temelinde bir başka faktör daha yatmaktadır. ABD'de farklı biçimlerde uygulanan sansür çalışmaları, politik tiyatronun sağlam bir temel atmasını engellemiştir. 1930'larda Federal Tiyatro Projesi'nin yürürlükten kaldırılması, Soğuk Savaş döneminde ülkedeki komünist faaliyetleri araştırmak üzere kurulan Amerikan Karşıtı Faaliyetler Komitesi'nin (HUAC), pek çok önemli akademisyen, yazar ve tiyatrocuyu sorgulaması, 1980'lerde Ronald Reagan Ulusal Sanat Fonu'a (National Endowment for the Arts) ayrılan ödeneği artırırken küçük ve özellikle solcu tiyatroların ortadan kaldırılmasını istemesi, karşımıza çıkan sansür örneklerinden sadece bazılarıdır. Öyle ki zamanla ticari amaç gütmeyen tiyatrolar kendi kendilerini sınırlamaya başlamıştır. Bölgesel tiyatrolar, üyeliklere ve bağış yapan kişilere bağımlı kalmıştır. Zaman zaman *Angels in America* gibi sarsıcı politik oyunlar çıkış yapsa da, genel atmosfer aynı kalmıştır. Amerikan hükümeti yıllardır sponsorluk adı altında sansür uygulamalarını sürdürmeye devam etmiştir. Devlet, Amerikan emperyalizmiyle boy ölçüşmeyen projeleri desteklemiştir. Üniversite, medya, kilise ve tiyatro gibi kurumlar "satın alınmış"[441] durumdadır. Bu yüzdendir ki, Karen Malpede'nin kaleme aldığı *Kehanet* (Prophecy) gibi Vietnam, Lübnan, İsrail ve Irak'ta yaşananlara değinen ve savaşın psikolojik ve fiziksel etkilerini deşifre eden oyunlar hak ettiği ilgiyi görmemiştir. Bu durumun farkında olan Malpede, 1950'lerde "sanat ve politika ayrıdır" mottosunun halen geçerliliğini koruduğunu iddia eder.[442] Dolayısıyla, belgesel oyunlarda karşımıza çıkan bireye odaklanma durumu Amerikan tiyatrosunun geleneksel tarzıyla da uyuşmaktadır. İngiltere'de ise bu eğilim daha az karşımıza çıkmaktadır. Bu eğilimle tutarlı olarak son dönem yazılan belgesel oyunlarda, zaman zaman Piscator'un sahne teknikleri kullanılmış ancak çoğu kez illüzyonu temel alan Aristocu bir yaklaşım benimsenmiştir.

Ne var ki 11 Eylül sonrası belgesel tiyatrodaki eğilimlerin yanlış olduğunu iddia edip, her belgesel oyunun bireysel meselelerden, röportaj tekniğinden

---

[441] Hedges, Chris., "A 'Prophecy' Worth Watching", **Truthdig**, 13 June 2010, (Çevrimiçi) http://www.truthdig.com/report/item/a_prophecy_worth_watching_20100614/
[442] A.e.

uzaklaşması gerektiğini söylemek yanlış bir tavır olacaktır. Bu eğilimin ne şekillerde daha işlevsel kullanılabileceği tartışılmalıdır, zira bu tercihler doğrultusunda pek çok başarılı oyunlar da kaleme alınmıştır. Tezin son bölümünden *Felluce* bu amaç doğrultusunda incelenmiş olmasına rağmen, burada iki örneğe daha kısaca değinmenin faydalı olacağını düşünüyorum, zira bu örneklerde *Felluce*'den farklı teknikler kullanılmıştır. Ne var ki, bahsedilecek örneklerde yazarlar Irak Savaşı gibi ötekileştirmeye neden olabilecek konuları değil, kendi sınırları içindeki meseleleri ele almışlardır. Buna rağmen, yazarların kullandıkları tekniklerin global meseleleri konu alan oyunlarda da kullanmanın faydalı olacağı kanaatindeyim.

Amerikan tiyatrosunun önemli isimlerden Anna Deavere Smith, *Fires in the Mirror*, *Twilight: Los Angeles*, *House Arrest*, *Let me Down Easy* gibi çok başarılı oyunlara imza atmıştır. Smith, tezde incelenen oyunlardaki gibi sadece röportaj tekniğini kullanmış ve bireylerin yaşadıklarından yola çıkmış olmasına rağmen, pek çok politik konuya farklı bir boyut katmayı başarmıştır. Dolayısıyla Smith, bireysel hikayelerin politik meseleleri gündeme getirmek için başarıyla kullanılabileceğini göstermiştir. Buradan, bireye olan yoğunlaşmanın yazarı incelmiş olduğumuz oyunlardaki gibi tuzağa düşürebileceği, ancak yazarın eleştirmek istediği konuya doğrudan odaklanması ve röportajları o yönde kullanması halinde başarılı sonuçlar elde edileceği sonucu çıkarılabilir. Bu yüzden özellikle röportaj tekniği kullanılan ve bireylerin ifadeleriyle sınırlanan belgesel oyunlarda Anna Deavere Smith gibi materyal titizlikle kullanılmalı ve oyunlar hassasiyetle şekillendirilmelidir.

Bir diğer alternatif ise yazarların kendilerini röportaj tekniğiyle sınırlamaması ve gelişen teknolojiyi daha yaratıcı bir biçimde kullanmasıdır. Bu anlamda Felluce de başarılı bir örnek olsa da çağdaş Alman yazar ve yönetmenler bu konuda çok daha ilerdedir. Örneğin belgesel tiyatronun çağdaş yazarlarından Hans Werner Kroesinger, belgesel tiyatroya çok farklı bir bakış açısı getirmiştir. 1996 yılında sahnelediği *Sorular ve Cevapları*, oyununu Adolf Eichmann davasından topladığı bilgilerle oluşturur. *Sorular ve Cevapları*, 1960'larda sahnelenen benzer belgesel oyunlardan sahneleme biçimi bakımından son derece farklıdır. Kroesinger oyunda üç farklı oda kullanır. İlk odada oval bir masada iki kişi sorgulanmaktadır. Seyirci masaya oturur ve izler. İkinci odada, ilk odada izlenenler bu sefer sadece hoparlörden duyulur, görüntü yoktur. Üçüncü odada ise aynı olay, görsel olarak aktarılır ancak ses

yoktur.[443] Bunun yanısıra seyirciler üçe bölünür. Her grup farklı odalara gönderilir ve sırayla oda değiştirirler. Burada Kroesinger, sadece davayı değil, farklı medya türlerinin algımızı nasıl etkilediğini sorgular. Medya tarafından farklı anlamların nasıl üretildiğini de gündeme getirir. Kroesinger'in asıl vurgulamaya çalıştığı gerçeğin medyaya bağlı olarak uzlaşılarak bulunduğunu, sonra tekrar kaybedildiğidir. Böylece Kroesinger, postmodermizm gibi tarihin ve onun temsilinin sorunsal doğasına dikkat çeker. Belgesel tiyatronun özüyle çelişir gibi görünse de izleyicilere aynı sahnenin farklı versiyonlarını sunarak algının ne kadar göreceli olduğuna işaret eder. Ne var ki Kroesinger'in oyunları tarihsel göreciliği desteklemez. Amacı bir kez daha olayların altında yatan mekanizmaları ortaya çıkarmaktır ancak bunu doğrudan net bir mesaj vererek yapmaz. Mekanı farklı şekillerde kullanarak, geleneksel Alman belgesel tiyatrosunun aksine, merkezi bir perspektif olmadığına işaret eder. Hochhuth ve Weiss'ın oyunlarında izleyiciye olaylara nasıl bakması gerektiği net olarak belirlenirken, Kroesinger'ın mekansal teçhizatı izleyiciye olayları yeniden değerlendirme fırsatı sunar ve en önemlisi kendi varsayımlarını değerlendirme olanağı sağlar.[444]

Kroesinger gibi farklı belgesel oyunlara imza atan bir diğer isim ise Patrick von Blume olur. Blumu *Speeches after September 11* oyununu, Chirac, Bush, Berlusconi, Putin, Sharon, Schröder gibi başkanların konuşmalarından oluşturur. Her başkanın sözlerini o başkandan çok farklı bir oyuncu tarafından dile getirilir. Blume, politikacıların sözlerinin onların kişiliğinden, yaşından, derisinin renginden, cinsiyetinden, uyruğundan ayrı düşünüldüğünde bambaşka anlamlar ifade edeceği fikrinden yola çıkar. Örneğin Tony Blair'in El-Cezire'ye verdiği röportajdan alınan ifadeler Miriam Goldschmidt adında siyahi kadın bir oyuncu tarafından okunur ve kelimelerin "televizyonda olduğu gibi gücünden çok acizliği gözler önüne" serilmeye çalışılır.[445] Bu iki örnekten de görüldüğü üzere, belgesel tiyatro 21. yüzyılda farklı tekniklerle politik ya da toplumsal meselelere çok daha farklı açılardan yaklaşabilme olanağına sahiptir.

---

443 Irmer, Thomas., "Search For New Realities: Documentary Theatre in Germany", **TDR**, Fall 2006, Vol. 50, No. 3, s. 20.
444 A.e., s. 21-22.
445 A.e., s. 26.

Bu çalışmada, 20. yüzyılın başından günümüze belgesel tiyatronun genel bir değerlendirmesini yapılıp, 11 Eylül sonrası yazılan belgesel oyunlara farklı bir bakış açısı getirilmesi amaçlandı. Bu amaç doğrultusunda şarkiyatçılığın derin izleri son bölümdeki oyun çözümlemelerinde tartışılarak, 11 Eylül sonrası oluşan tehlikeli koşullarda sanatçıların eleştirel sorumluluklarını bir kez daha düşünmesi gerektiği saptandı. Bu tez çalışması pek çok konunun tartışılmadığı/tartışılmasına olanak tanınmadığı günümüz koşullarında, tiyatro sanatçılarının belgesel tiyatronun farklı olanaklarını araştırma, keşfetme ve uygulamasına katkıda bulunabilirse amacına ulaşmış olacaktır.

KAYNAKÇA

Abbas, Tahir: "Islam and Muslims in UK", **Conference: Islamic Studies in Europe**, March 2010, s. 20-23.

Abrahamian, Ervand: "The US Media, Huntington and September 11", **Third World Quarterly**, Vol. 24, No.3, Jun. 2003, s. 529-544.

Abrams, David: "Betrayed: a Play", **Barnes and Noble Review**, 25 March 2008, (Çevrimiçi), http://www.barnesandnoble.com/bn-review/review.asp?pid=22090, 10 Nisan 2011.

Ahluwalia, Pal: "Afterlives of Post-Colonialism: Reflections on Theory Post-9/11", **Postcolonial Studies**, 10:3, s. 257-270.

Armstrong, Karen: **Holy War: The Crusades and Their Impact on Today's World**, New York, Anchor Books, 2001.

Bakalian, Anny, Mehdi Bozormehr: **Backlash 9/11 : Middle Eastern and Muslim Americans Respond**, Berkeley, University of California Press, 2009.

Banham, Martin: **The Cambridge Guide to Theatre**, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

Barnett, David: "Playwriting in Contemporary German Theatre: Representation and its discontents, 1960-2006", **A History of German Theatre**, Ed. Simon Williams and Maik Hmaburger, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

Belge, Murat: "Fırtına Dinerken," **Radikal**, 29 Ocak 2001, (Çevrimiçi) http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=27742, 5 Nisan 2011.

Bigsby, C.W.E.: **A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama**, New York, Cambridge University Press, 1982.

Billington, Michael: "The Great Game Afghanistan" **The Guardian**, 25 April 2009, (Çevrimiçi) http://www.guardian.co.uk/stage/2009/apr/25/tricycle-theatre-great-game-afghanistan, 2 Mart 2011.

Boal, Augusto: **Theater of the Oppressed,** Çev. Charles A. & Maria-Odilia Leal McBride, New York, Theatre Communications Group, 2007.

Bottici, Chiara, Benoit Challand: "Rethinking Political Myth: The Clash of Civilizations as a Self-Fulfilling Prophecy", **European Journal of Social Theory**, Vol. 9 No. 3, 2006, s.315-336.

Bottoms, Stephen: "Putting the Document into Documentary: An Unwelcome Corrective?", **TDR**, Fall 2006, Vol. 50, No. 3, s.56-68.

Brustein, Robert: "Theater after 9/11" **Literature After 9/11**, Ed. Ann Keniston and Jeanne Follansbee Quinn, New York Routledge, , 2008.

Buruma, Ian: "Extremism: the Loser's Revenge", **The Guardian**, 25 February 2006, (Çevrimiçi) http://www.guardian.co.uk/world/2006/feb/25/terrorism.comment, 20 Haziran 2011.

Carr, Matt: "The Barbarians of Fallujah", **Race and Class**, 50:21, 2008, s. 21-36.

Chinoy, Helen Krich: "The Poetics of Politics: Some Notes on Style and Craft in the Theatre of the Thirties", **Theatre Journal**, Vol. 35, No. 4, Dec., 1983, s.475-498.

Chomsky, Noam: **11 Eylül,** Çev. Dost Körpe, İstanbul, Om Yayınevi, 2002.

Clurman, Harold: **The Fervent Years: The Story of the Group Theatre and the Thirties**, New York, Hill and Wang, 1957.

Cohen-Cruz, Jan: **Local Arts: Community-Based Performance in the United States**, New Brunswick, Rutgers University Press, 2005.

Colette, Anne Hyman: "Culture as Strategy: Workers' Theatre and the American Labor Movement in the 1930's" **Ph.D. Dissertation**, University of Minnesota, 1990.

Connelly, Stacey Jones: "Forgotten Debts: Erwin Piscator and the Epic Theatre", **Ph.D. Dissertation**, Indiana University, 1991.

Çakmak, Cenap: "Müslüman Kardeşler Bir Sivil Toplum Örgütü mü?", **Akademik Orta Doğu**, Cilt 2, Sayı 1, 2007. s. 70-98.

Çalışlar, Aziz: **Tiyatro Kavramları Sözlüğü**, İstanbul, Boyut Yayınlar, 1992.

Dawson, Gary Fisher: **Documentary Theatre in the United States : an Historical Survey and Analysis of its content, Form, and Stagecraft**, Westport, Greenwood Press, 1999.

Devine, Miranda: "Sexual Starvation and Jihad Fantasies" 27 Jan. 2010, (Çevrimiçi) http://frontpagemag.com/2010/01/27/sexual-starvation-and-jihad-fantasties/, 28 Mayıs 2011.

Dollimore, Jonathan, Alan Sinfield ed. **Political Shakespeare: Essays in Cultural Materialism**, Manchester, Manchester UP, 1994.

Duberman, Martin. B.: **In White America: A Documentary Play**, London, Faber and Faber, 1964.

Duran, Hasan: "Yeni Bir Müdahale Şekli: İnsani Müdahale", **SDÜ İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi**, Cilt 6, Sayı 1, 2001, s. 87-94.

Eagleton, Terry: **Edebiyat Kuramı**, Çev. Esen Tarım, İstanbul, Ayrıntı, 1990.

Elam, Harry Justin: "Theatre for Social Change: The Artistic and Social Vision in Revolutionary Theatre in America 1930-1970", **Ph.D. Dissertation**, University of California Berkeley, 1978.

Esposito, John L.: **The Islamic Threat: Myth or Reality?**, New York, Oxford University Press, 1995.

Evans, Thomas George: "Piscator in the American Theatre: New York 1939-1951", **Ph.D. Dissertation**, University of Wisconsin, 1968.

Favorini, Attilio, ed.: "Introduction", **Voicings: Ten Plays from the Documentary Theater**, Hopewell, The Ecco Press, 1995.

Filkens, Dexter: "Reporter Finds Drama in Iraqis' Heartbreak", **The New York Times**, 3 February 2008, (Çevrimiçi) http://www.nytimes.com/2008/02/03/theater/03filk.html?th, 7 Ocak 2011.

Fisk, Robert: "Double Standards, Dubious Morality in War on Terror", **The Independent**, (Çevrimiçi) 5 January 2003, http://www.hartford-hwp.com/archives/27c/039.html, 28 Şubat 2011.

Fisk, Robert: "The Wickedness and Awesome Cruelty of a Crushed and Humiliated People", **The Independent**, 12 September 2001, (Çevrimiçi) http://www.independent.co.uk/news/world/americas/the-wickedness-and-awesome-cruelty-of-a-crushed-and-humiliated-people-669061.html, 3 Nisan 2010.

Freed, Donald: "Inquest", **Voicings: Ten Plays from Documentary Theatre**, Ed. Attilio Favorini, Hopewell, Ecco Press, 1995.

Friedman, Thomas L.: "The Core of Muslim Rage," **The New York Times**, 6 Martch 2002, (Çevrimiçi) http://www.nytimes.com/2002/03/06/opinion/the-core-of-muslim-rage.html?pagewanted=2&src=pm, 1 Eylül 2011.

Gardner, Lyn: "Does verbatim theatre still talk the talk?", **The Guardian**, 7 May 2007, (Çevrimiçi), http://www.guardian.co.uk/stage/theatreblog/2007/may/07/foreditorsdoesverbatimthea, 2 Mayıs 2010.

Gay, Peter: **Weimar Culture: the Outsider as Insider**, New York, Harper & Row, 1968.

Gerner, Martin: "Misafirperverlik, Mizah ve Gaddarlıktan Oluşan bir Karışım", **Qantara.de**, Çev. Mustafa Tüzel, (Çevrimiçi) http://tr.qantara.de/Misafirperverlik-mizah-vegaddarl%C4%B1ktan-olu%C5%9Fan-birkar%C4%B1%C5%9F%C4%B1m/15349c381/index.html, 26 Eylül 2010.

Giuliano, Charles: "In Conflict at Culture Project in New York", **Maverick Arts Magazine**, 1 Oct. 2008, (Çevrimiçi) http://www.maverick-arts.com/cgi-bin/MAVERICK?action=printView&section=articles&issue=468, 1 Şubat 2011.

Glazov, Jamie: "The Sexual Rage Behind Islamic Terror", **FrontPageMagazine.com**, 4 Oct. 2001, (Çevrimiçi) http://www.nospank.net/glazov.htm, 7 Nisan 2011.

Goldberg, David Joseph: **Discontented America : the United States in the 1920's**, Baltimore, John Hopkins UP, 1999.

Goodman, Judith Lea: "1947- Joan Littlewood and her Theatre Workshop", **Ph.D. Dissertation**, New York Unv., 1975.

Goodson, Larry P.: "U.S. Troops Must Go In" **The New York Times**, 14 November 2001 (Çevrimiçi) http://www.nytimes.com/2001/11/14/opinion/14GOOD.html, 3 Nisan 2010.

Goorney, Howard,: Ewan MacColl: **Agit-prop to Theatre Workshop, Political Playscripts 1930- 1950**, Manchester, Manchester University Press, 1986.

Govan, Emma: "Witnessing Trauma: Theatrical Responses to Terrorism", **Art in the Age of Terrorism**, Graham Coulter, Smith and Maurice Owen eds. London, Paul Holberton, 2005.

Hammond, Will, Dan Steward ed.: **Verbatim Verbatim**, London, Oberon Books, 2008.

Hasan, Mehdi: "How on Earth is My Religion to Blame for Asian Gangs and Sex Abuse?", **NewStatesman**, 10 January 2011, (Çevrimiçi) http://www.newstatesman.com/blogs/mehdi-hasan/2011/01/sex-crime-white-muslims, 2 Mart 2011.

Hedges, Chris: "A 'Prophecy' Worth Watching", **Truthdig**, 13 June 2010, (Çevrimiçi) http://www.truthdig.com/report/item/a_prophecy_worth_watching_20100614/

Henig, Ruth: **Weimar Republic 1919-1933**, London, Routledge, 2002.

Himelstein, Morgan Y.: **Drama Was a Weapon: The Left-Wing Theatre in New York 1929-1941**, Westport, Rutgers University Press, 1976.

Himmelberg, Robert F.: **Great Depression and the New Deal**, Westport, Greenwood Press, 2001.

Holmes, Jonathan: **Fallujah : Eyewitness Testimony from Iraq's Besieged City**, London, Constable, 2007.

Hunt, Michael H.: "In the Wake of September 11: The Clash of What?" **The Journal of American History**, September, 2002, s.416-425.

Huntington, Samuel P.: "The Clash of Civilizations?" **Foreign Affairs**, Vol.72, No.3 Summer 1993, s. 22-49.

Huntington, Samuel P.: **Medeniyetler Çatışması ve Dünya Düzeninin Yeniden Kurulması**, Çev. Mehmet Turhan, Cem Soydemir, Yusuf Eradam, İstanbul, Okuyan Us Yayın, 2002.

Huyssen, Andreas: "The Politics of Identification: Holocaust and West German Drama" **New German Critique**, No: 19, Special issue 1, Winter, 1980, s.117-136.

Irmer, Thomas: "A Search for New Realities Documentary Theatre in Germany", **The Drama Review**, Vol. 50, No: 3, Fall 2006, s.16-28.

Isherwood, Charles: "Seduced and Abandoned by Promises of Freedom," **The New York Times**, 7 February 2008, (Çevrimiçi) http://theater.nytimes.com/2008/02/07/theater/reviews/07betr.html, 25 Ocak 2011.

Keniston Ann, Jeanne: "Introduction", **Literature after 9/11**, New York, Follansbee Quinn (eds.) Routledge, 2008.

Keyman**,** E. Fuat: "11 Eylül Sonrası ve Medeniyetler", **Radikal**, 12 Şubat 2006, (Çevrimiçi) http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=r2&haberno=5538, 23 Mart 2010.

Khanfar, Wadah: "They Bombed Al-Jazeera's Reporters. Now the US is After Our Integrity", **The Guardian**, 10 Dec. 2010, (Çevrimiçi), http://www.guardian.co.uk/commentisfree/cifamerica/2010/dec/10/al-jazeera-us-integrity-wikileaks, 5 Nisan 2011.

Kipphardt, Heinar: **Oppenheimer Olayı**, Çev. Sevim Özakman, Ankara, İzlem Yayınları, 1966.

Klein, Naomi: "Baghdad Year Zero: Pillaging Iraq in Pursuit of a Neocon Utopia", **Harper's Magazine**, September 2004, (Çevrimiçi), http://harpers.org/archive/2004/09/0080197, 5 Mayıs 2010.

Kocabay, Hasibe: **Gerçeklikle Yüzleşmek: Belgesel Tiyatro ve Politik Tiyatro Geleneği**, İstanbul, Papirüs, 2003.

Krausse, Anna-Carola: **Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü,** Çev. Dilek Zaptcıoğlu, Almanya, Literatür, 2005.

Kristof, Nicholas D.: "Is This America?" **The New York Times,** September 10 2010, (Çevrimiçi) http://www.nytimes.com/2010/09/12/opinion/12kristof.html?_r=1, 17 Mart 2011.

Kritzer, Amelia Howe: **Political Theatre in Post-Thatcher Britain : New Writing : 1995-2005**, New York, Palgrave Macmillan, 2008.

Kull, Steven, Clay Ramsay, Evan Lewis: "Misperceptions, the Media, and the Iraq War", **Political Science Quarterly**, Vol. 118, No. 4, s. 569-598.

Kumar, Deepa: "Framing Islam: The Resurgence of Orientalism During the Bush II Era", **Journal of Communication Inqury**, Vol. 34, No. 3, July 2010, s. 254-277.

Kumar, Deepa: "Media War Propaganda: Strategies of Information Management During the 2003 Iraq War", **Communication and Critical/Cultural**, 3:1, s. 48-69.

Kushner, Tony: "Notes about Political Theatre", **The Kenyon Review**, Vol.19, No. 3/4, Summer – Autumn 1997, s. 19-34.

Laurier, Joanne: "One in six US Veterans of Iraq War Suffers Trauma Disorders", **WSWS**, 9 July 2004, (Çevrimiçi) http://www.wsws.org/articles/2004/jul2004/post-j09.shtml, 1 Şubat 2012.

Leach, Robert: **Theatre Workshop: Joan Littlewood and the Making of Modern British Theatre**, Exeter, University of Exeter Press, 2006.

Lewis, Bernard: "The Roots of Muslim Rage", **The Atlantic Online**, September 1990, (Çevrimiçi) http://www.theatlantic.com/doc/print/199009/muslim-rage?x=37&y=8, 3 Nisan 2011.

Lichter, Robert S.
Linda S. Lichter, "The Media Go to War: Tv News Coverage of the War in Iraq", **Media Monitor**, Vol. 17, No:2, July/August 2003, s. 1-8.

Lightbody, Bradley: **Cold War**, Florence, Routledge, 1999.

Lion, Paul Dexter: "The Critical Study of the Origins and Characteristics of Documentary Theatre of Dissent in the United States", **Ph.D. Dissertation**, University of Southern California, 1975.

Loomba, Ania: **Kolonyalizm Postkolonyalizm**, Çev. Mehmet Küçük, İstanbul, Ayrıntı, 2000.

Luckhurst, Mary: "Verbatim Theatre, Media Relations and Ethics", **A Concise Companion to Contemporary British and Irish Drama**, Eds. Nadine Holdsworth and Mary Luckhurst, Oxford, Blackwell Publishing, 2008.

Makele, Maria: "Politicizing Painting: The Case of New Objectivity", Richard W. Mccormick", **Legacies of Modernism: Art and Politics in Northern Europe 1890-1950**, Eds. Patrizia McBride, Richard W. McCormick, and Monika Zagar, USA, Palgrave Macmillan, 2007.

Mamdani, Mahmood: "Good Muslim, Bad Muslim: A Political Perspective on Culture and Terrorism", **American Anthropologist**, Vol. 104, No. 3, Sep. 2002, s.766-775.

McClennen, Sophia: "Reading Afghanistan Post- 9/11", **The Impact of 9/11 on the Media, Arts, and Entertainment: The Day that Changed Everything?**, Matthew J. Morgan ed., New York, Palgrave Macmillen, 2009.

McNamara, Brooks, et. al.: "Paterson Strike Pageant", **The Drama Review**, Vol 15, No 3, Summer, 1971, s.60-71.

Memmi, Albert: **Sömürgenin Portresi Sömürgeleştirilenin Portresi**, Çev. Şen Süer, İstanbul, Versus, 2009.

Michalski, John: "German Drama and Theater in 1965", **Books Abroad**, Vol. 40, Spring 1966, s. 137-140.

Munk, Erica, Peter Weiss, Paul Gray: "A Living World. An Interview with Peter Weiss", **The Tulane Drama Review**, Vol. 11, No.1, Autumn 1966, s. 106-114.

Murphy, Brenda: **Congressional Theatre: Dramatizing McCarthyism on Stage, Film, and Television**, Cambridge, Cambridge University Press, 1999,

Nardin, Terry: "Response to Ending Tyranny in Iraq: Humanitarian Imperialism", **Ethics & International Affairs**, Vol. 19, No. 2, 2005, s. 21-26.

Nussbaum, Laureen: "The German Documentary Theatre of the Sixties: A Stereopsis of Contemporary History", **German Studies Association**, Vol. 4, No. 2, May 1981, s. 237-238.

Packer, George: **Betrayed**, New York, Faber and Faber, 2008.

Pais, Abraham: **J. Robert Oppenheimer: A Life**, Cary NC, Oxford University Press, 2006.

Paget, Derek: "Verbatim Theatre: Oral History and Documentary Techniques", **New Theatre Quarterly**, Vol. 3 No: 12, Kasım 1987, s. 317-336.

Parham, Sidney F.: "Editing Hochhuth for the Stage: A Look at the Major Productions of The Deputy", **Educational Theatre Journal**, Vol. 28, No.3, Oct. 1976, s. 347-353.

Payne, Kenneth: "The Media as an Instrument of War", **Parameters**, Spring 2005, s.81-93.

Peretz, Martin: "An Apology", **The New Republic**, 13 September 2010, (Çevrimiçi) http://www.tnr.com/blog/the-spine/77607/martin-peretz-apology, 5 Mart 2010.

Peretz, Martin: "The New York Times Laments A Sadly Wary Misunderstanding of Muslim-Americans. But Really Is It Sadly Wary or A Misunderstanding At All?", **The New Republic**, 4 September 2010, (Çevrimiçi) http://www.tnr.com/blog/77475/the-new-york-times-laments-sadly-wary-misunderstanding-muslim-americans-really-it-sadly-w, 5 Mart 2010.

Perry, Marvin: **Western Civilization: A Brief History**, Vol. II, Boston, Houghton Mifflin Co., 2007.

Piscator, Erwin: **Politik Tiyatro**, Çev. Mustafa Ünlü ve Suavi Güney, İstanbul, Metis Yayınları, 1985.

Piscator, Maria Ley: **The Piscator Experiment : the Political Theatre,** New York, H. Heineman, 1967.

Portz, Charles R.: "A Study of Political Theatre and Social Movements", **Ph.D. Dissertation**, The City University of New York, 1995.

Price, Victor: "Introduction", Georg Büchner, **Danton's Death, Leonce and Lena and Woyzeck**, Trans. Victor Price, Oxford, Oxford University Press, 2008.

Probst, Gerhard F.: **Erwin Piscator and the American Theatre**, New York: P. Lang, 1991.

Saad, Lydia: "Anti-Muslim Sentiments Fairly Commonplace", Gallup News Service, 10 Ağustos 2006 http://www.gallup.com/poll/24073/AntiMuslim-Sentiments-Fairly-Commonplace.aspx#1, 29 Nisan 2011.

Said, Edward: **Haberlerin Ağında İslam**, Çev. Alev Alatlı, İstanbul, Babil Yayınları, 2000.

Said, Edward: **Kültür ve Emperyalizm**, Çev. Necmiye Alpay, İstanbul, Hil Yayın, 2004.

Said, Edward: **Şarkiyatçılık**, Çev. Berna Ülner, İstanbul, Metis, 2006.

Said, Edward: "Clash of Ignorance", **The Nation**, 22 October 2001, (Çevrimiçi) http://www.thenation.com/article/clash-ignorance?page=0,0, 16 Mart 2011.

Samuel, Raphael: "Workers Theatre 1926-36", **Performance and Politics in Popular Drama**, Ed. David Bradby, Louis James and Bernard Sharratt, Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

Samuel, Raphael, Tom Thomas: "Documents and Texts from the Worker's Theatre Movement (1928-1936)", **History Workshop**, No:4, Autumn, 1977, s.102-142.

Schell, Orville: "Why the Press Failed", **Truthout**, 16 July 2004, (Çevrimiçi) http://archive.truthout.org/article/orville-schell-why-press-failed, 12 Şubat 2011.

Schneider, Mike: "Strong is Your Hold by Galway Kinnell", **Pitssburgh post- gazette**, April 01, 2007 (Çevrimiçi) http://www.post-gazette.com/pg/07091/773616-148.stm, 20 Temmuz 2010.

Schlunk, Jürgen E.: "Auschwitz and its Function in Peter Weiss' Search for Identity", **German Studies Review**, Vol. 10, No. 1, Feb. 1987, s.11-30.

Sciolino, Elaine: "Seeing Green, The Red Menace is Gone. But Here's Islam", **The New York Times**, 21 January 1996, (Çevrimiçi) http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9C06E1D81339F932A15752C0A960958260&pagewanted=all, 22 Ekim 2011.

Scott, Janny: "A Nation Challenged: The Portraits, Closing a Scrapbook Full of Life and Sorrow", **The New York Times**, 31 December 2001 (Çevrimiçi), http://www.nytimes.com/2001/12/31/national/portraits/31PORT.html, 27 Ekim 2010.

Seward, Lori, David Barbour: "Waiting for Lefty", **The Drama Review**, Vol 28, No. 4, Winter, 1984, s. 38-48.

Shank, Theodore: "Political Theatre in England", **Performing Arts Journal,** Vol. 2, No.3, Winter, 1978, s. 48-62.

Sheridan, Frank, Linda Leslie: "A User's Guide to the Federal Theatre Project**", OAH Magazine of History**, Vol.11, No. 2, Labor History Winter, 1997, s.50-52.

Signore, John Del.: Interview, "George Packer, Betrayed", **Gothamist**, 1 Feb. 2008, (Çevrimiçi) http://gothamist.com/2008/02/01/george_packer_p.php, 2 Mayıs 2010.

Simons, Greg: "Mass Media and the Battle for Public Opinion in the Global War on Terror: Violence and Legitimacy in Iraq", **Perceptions**, Spring-Summer 2008, s. 79-92.

Skloot, Robert: **Darkness We Carry: The Drama of the Holocuast**, Madison, University of Wisconsin Press, 1988.

Soans, Robin: **Talking to Terrorists**, London, Oberon Books, 2005.

Sommer, Elyse: "Betrayed", **CurtainUp**, (Çevrimiçi) http://www.curtainup.com/betrayed.html, 5 Ekim 2010.

Stannard, David E.: **American Holocaust: The Conquest of the New World**, New York, Oxford University Press, 1993.

Sullivan, James: "9-11-01 : Poetry Inspired by the Attacks" **SFGate.com**, September 10 2002 (Çevrimiçi) http://articles.sfgate.com/2002-09-10/entertainment/17560174_1_ferlinghetti-poem-poet-laureate-robert-pinsky, 27 Ekim 2011.

Şener, Sevda: **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi,** Ankara, Dost Kitabevi, 2003.

Teson, Fernando R.: "Ending Tyranny in Iraq", **Ethics & International Affairs**, Vol. 19 No. 2, 2005, s. 1-20.

Tessler, Mark: "Islam and Democracy in the Middle East: The Impact of Religious Orientations on Attitudes toward Democracy in Four Arab Countries", **Comparative Politics**, Vol. 34, No.3, April 2002, s. 337-354.

Thorpe, Charles: **Oppenheimer: The Tragic Intellect**, Chicago, University of Chicago Press, 2006.

Wager, Douglas C. **In Conflict**, New York, Playscripts Inc., 2008.

Weiss, Peter: **Soruşturma**, Çev. Ülkü Tamer, İstanbul, Yar Yayınları, 1996.

Weiss, Peter: "The Material and the Models: Notes Towards a Definition of Documentary Theatre" Trans. Heinz Bernard**, Theatre Quarterly,** I, 1, January – March, 1971.

Wertheim, Albert: "The McCarthy Era and the American Theatre" **Theatre Journal**, Vol. 34, No. 2, May 1982, s. 211-222.

Willet, John: "Erwin Piscator: New York and The Dramatic Workshop 1939-1951", **Performing Arts Journal**, Vol. 2, No.3, Winter, 1978, s.3-16.

Wilson, Emily: **The Death of Socrates**, Cambridge, Harvard University Press, 2007.

Wolf, Naomi: "Fascist America in 10 Easy Steps", The Guardian, (Çevrimiçi) 24 April 2007, http://www.guardian.co.uk/world/2007/apr/24/usa.comment , 7 Mayıs 2010.

Worth, Robert: "The Deep Intellectual Roots of Islamic Terror", **The New York Times**, 13 Ekim 2001, (Çevrimiçi), http://www.nytimes.com/2001/10/13/arts/13ROOT.html?pagewanted=all, 16 Ekim 2010.

Yalçınkaya, Haldun: "Özel Askeri Sektörün Oluşumu ve Savaşların Özelleşmesi", **Ankara Üniversitesi SBF Dergisi**, 61:3, s. 247-277.

Yip, Andrew Kam-Tuck: "Islam and Sexuality: Orthodoxy and Contestations," **Contemporary Islam**, Vol. 3, No.1, s. 1-5.

Young, Robert: **Beyaz Mitolojiler : Tarih Yazımı ve Batı**, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2000.

ÖZGEÇMİŞ

Elif Baş 1981'de Samsun'da doğdu. 2004 yılında Boğaziçi Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı bölümünden mezun oldu. 2005 yılında University of Essex'in İngiliz Edebiyatı bölümünde yüksek lisansa başladı ve 2007 yılında Shakespeare uyarlamalarını incelediği tez çalışmasını bitirerek yüksek lisansını tamamladı. Aynı yıl İstanbul Üniversitesi, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji doktorasına başladı.

2006 yılından beri Bahçeşehir Üniversitesi'nde mitoloji, Shakespeare, İngiliz edebiyatı, popüler kültür gibi dersler vermekte, çeşitli projelerde dramaturg ve çevirmen olarak yer almaktadır.